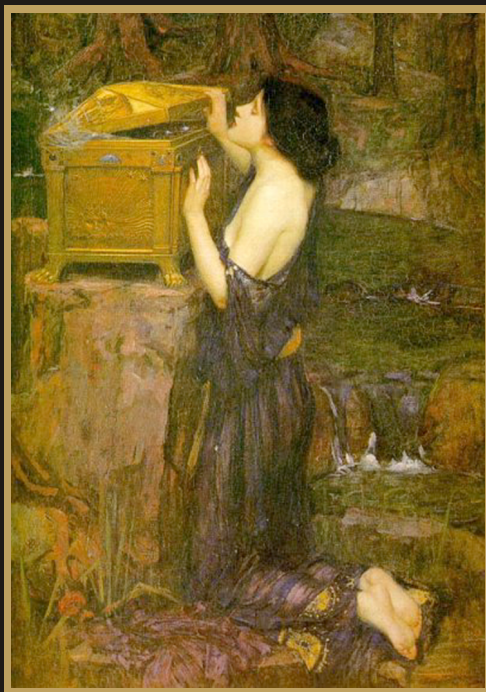


Pandora Könyvek 14.



Gábos Judit

DINU LIPATTI

**A XX. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK ZONGORAMŰVÉSZE
ÉS ZENESZERZŐJE**

Gábos Judit

DINU LIPATTI,

a XX. század első felének zongoraművésze
és zeneszerzője

Pandora Könyvek

14. kötet

Gábos Judit

DINU LIPATTI,

**a XX. század első felének zongoraművésze
és zeneszerzője**

Sorozatszerkesztő:

prof. Dr. Mózes Mihály

A 2008-ban megjelent kötetek:

V. Raisz Rózsa

Szövegszerkezet és stílus Márai Sándor kisprózai műveiben
(11. kötet)

Bartók Béla

A Szabó Dezső-recepció (1945–1979)
(12. kötet)

Kanyó Tamás

Grenzen der Zivilen sphäre hinter dem Eisernen Vorhang
(13. kötet)

Gábor Judit

DINU LIPATTI,

**a XX. század első felének zongoraművésze
és zeneszerzője**



(1917–1950)



Líceum Kiadó
Eger, 2009

A borítón
John William Waterhouse: *Pandora* (1896)
című festményének részlete látható

ISSN 1787-9671

ISBN 978-963-9894-39-6

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Főiskola rektora
Megjelent az EKF Líceum Kiadó gondozásában
Igazgató: Kis-Tóth Lajos
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád
Műszaki szerkesztő: Nagy Sándorné
Borítóterv: Kormos Ágnes

Megjelent: 2009. április Példányszám: 100

Készítette: az Eszterházy Károly Főiskola nyomdája
Vezető: Kérészy László

Tartalom

ELŐSZÓ	7
BEVEZETŐ.....	11
Rövid életrajzi áttekintés korabeli dokumentumok és levelek tükrében	11
A LEGENDÁS ELŐADÓMŰVÉSZ.....	15
1.1 A lemezhagyaték	15
1.2. Lipatti tanárai; Bukarest – Muzicescu	17
Párizs–Cortot	18
1.3. Lipatti munkamódszere	20
1.4. Lipatti pianisztikája	22
1.5. Előadás és zenei szöveg	25
1.6. Művészi hitvallásáról	27
1.7. Lipatti alapvető zenei elvei	28
1.8. Lipatti Bach-játéka	35
1.9. Lipatti Mozart-játéka.....	46
1.10. Romantikus szerzők műveinek Lipatti-felvételei	50
1.10.1. Lipatti és Chopin	50
1.10.2. Schumann a-moll zongoraversenyé.....	61
1.10.3. Grieg a-moll koncertje.....	63
A ZENESZERZŐ LIPATTI.....	79
2.1. Stilisztikai interferenciák.....	81
2.2. Lipatti stílusának, zenei nyelvezetének főbb jellemzői.....	84
2.3. Szólószongora-művek.....	87
2.4. A koncertáló műfaj.....	95
2.5. Kamaraművek	102
FELHASZNÁLT IRODALOM	115
Monográfiák, lexikonok, általános jellegű kiadványok	115
Tanulmányok.....	115
Cikkek	116
Egyéb.....	116

ELŐSZÓ

Dolgozatom témája a XX. század egyik pianista-legendájának, Dinu Lipatti művészetének ismertetése.

Lipattit (1917–1950) a múlt század egyik legnagyobb zongoristájaként tartják számon. Ő azonban talán még ennél is több: mítosza, kultuszfigurája a századnak. Nevének csengése mégis mintha a régmúlt ködéből sejlene elő, míg számos kortársát sokkal közelebbinek érezzük időben magunkhoz: gondoljunk Sviatoslav Richterre (1915–1995), Arturo Benedetti Michelangelire (1920–1993), vagy akár a nála idősebb Vladimir Horowitzra (1904–1989), Rudolf Serkinre (1903–1991). Lipatti zongoristává érésének korában a világ forrongásban volt, felvételei a mono- és stereo-technika közötti átmenet időszakában készültek, és főképpen végzetes betegsége, a leukémia, nagyon fiatalon – mindössze 33 évesen – ragadta el őt az élők sorából. Talán így magyarázható nevének régies csengése...

Az angolszász kritikusok, Harold C. Schonberg és Joachim Kaiser csupán egy bekezdésnyi teret szánnak Lipattinak a XX. század zongoristáiról szóló könyveikben, míg a francia, vagy a francia zongoraiskolával foglalkozó, hasonló jellegű kiadványokban már jóval nagyobb hangsúllyal szerepel. Charles Timbrell könyve, a *French Pianism*¹ is több helyen utal Lipattira, akit – mint kiderül – mindmáig több, a francia iskolát képviselő nagytekintélyű tanár példaképei között tart számon. Természetesen ez érthető, hiszen Lipatti – legalábbis részben – a francia iskola neveltje.

Magyar nyelvű bibliográfiához egyáltalán nem sikerült hozzáférnem, joggal feltételezem tehát, hogy ilyen nem – vagy csupán elenyésző mértékben – létezik, ilyenformán a dolgozatban előforduló idézetek – jobb híján – saját fordításomban olvashatók. Megvallom, ez témaválasztásom egyik fő oka, hiszen Lipatti annál jelentősebb művész, mintsem hogy magyar nyelven ne lehessen róla olvasni. Az általam felhasznált források javarésze román, másodsorban francia, majd angol és német nyelvű.

„*Számunkra az maradt, hogy emlékezzünk a szépségre, amit adott*” (Wilhelm Backhaus).

Dolgozatommal Lipatti emlékét szeretném közelebb hozni korunkhoz, hogy művészetének aktualitását, a köztudatban való továbbélését ily módon is segítsen.

Másrészt rendkívül érdekesítő egy nagy művész játékát a zenei szöveg-előadás, avagy ok-okozati összefüggésben vizsgálni, hiszen így olyan többé vagy kevésbé nyilvánvaló kapcsolatokra derül(het) fény, amit saját tanári tevékenységünkben is sikerrel kamatoztathatunk.

Itt szeretnék hálás köszönetet mondani Lantos István zongoraművész-tanárnak, konzulens professzoromnak, valamint Komlós Katalin művész-zenetu-

¹ Amadeus Press, 1992.

dósnak dolgozatomhoz nyújtott segítő támogatásáért. Külön köszönettel tartozom László Ferenc kolozsvári zenetudósnak, Lipatti Bartók-vonatkozásaihoz nyújtott rendkívül érdekes-értékes információiért; Angi Istvánnak, a kolozsvári G. Dima Zeneakadémia professzorának, dolgozatom felépítéséhez fűzött észrevételeiért; Pușcaș Pavelnek, a kolozsvári Zeneakadémia prorektorának, több Lipatti és Lipatti-korabeli felvétel rendelkezésemre bocsájtásáért. Nem kevésbé köszönöm kenyéradó intézményem, az Eszterházy Főiskola vezetésének, hogy munkám elvégzéséhez az alapvető feltételeket biztosította; valamint köszönöm tanszékem, közvetlen kollégáim technikai segítségét, megértő türelmét. Végül, de nem utolsósorban, köszönöm családomnak azt, hogy alkotó véleménynyilvánításukkal, odafigyelésükkel mindvégig támogattak.

*

A XX. század sok zongoraművész-óriást tart számon. Lipatti csak egy közülük (mondhatnánk), mégis – játékának, felvételeinek ismerői számára – művészete olyan klasszikus értéket képvisel, amely különleges minőségénél fogva mai napig is aktív résztvevője az előadói diskurzusnak. Művészi személyiségének ereje, kisugárzása ilyen hosszú időn át és ráadásul ennyire (szomorúan) kevés lemezfelvétellel szinte egyedülálló a XX. századi előadó-művészetben. Sajnos, előfordul az, hogy egy zeneszerző valódi nagyságát az utókor csupán post mortem értékeli. A XX. században kirívó Rachmaninov – akit életében leginkább kiváló zongoraművészként tiszteltek – és legfőképpen Bartók példája, akinek valódi nagyságát csupán halála után ismerte el a nagyvilág. Viszont ez a jelenség az előadó-művészet múltóbb és tűnékenyebb, a művész fizikai jelenlétéhez szorosabban kötődő világában sokkal ritkább. Lipatti lemezeinek művészi értéke, keresettsége a halála óta eltelt évtizedek során nemhogy csökkenő, hanem folyamatosan növekvő tendenciát mutat. Ezt a meglepő ténytet nemcsak eladott lemezei példányszámának növekedése bizonyítja, hanem felvételeinek egyre újabb, egyre magasabb fokon rekondicionált kiadása is. Ezek népszerűsége máig töretlen, interpretációjának aktualitása nem kopott meg az azóta eltelt – több mint félévszázadnyi – idő ellenére.

Dolgozatom *első nagyobb fejezetében* Lipatti zongorajátékának azon aspektusait szeretném kidomborítani, amelyek magyarázatot kísérelnek adni előadó-művészetének halhatatlanságára, örök népszerűségének titkára, hiszen az előadó-művészet állandóan alakul és a zenehallgató közönség generációi is váltják egymást. Az interpretáció objektív törvényeinek megfogalmazása – bármennyire is törekedünk bizonyos eszközökkel megörökíteni, elemezni különböző hangzó aspektusaiban – szinte lehetetlen, hiszen mindegyik előadóművésznek saját törvényei vannak.

Egy előadás értékét az általa kiváltott emóciók határozzák meg, emóciók, melyek specifikusak és szubjektívek. Objektívvé a hasonló egyéni reakciók összegeként vál(hat)nak. Az előadás bizonyos szempontok szerinti elemzése, valamint a különböző előadások összehasonlítása és az ezen alapuló analízis fényt vet az előadó művészetére, eredetiségére, fejlődésére és helyére az előadó-művészet történetében.

A dolgozat *második részében* Lipatti kevésbé ismert arcát mutatom be, a zeneszerzőét; azét az alkotóét, akinek nem adatott elég ideje ahhoz, hogy kiforrott szerzői stílust alakítson ki és ezzel a század klasszikusai közé emelkedjen. Aki – a koncertező művész elsősorban előadói célokat szolgáló tevékenysége közepette is – tehetségétől és alapos szakmai felkészültségétől vezérelve is talált időt és energiát, hogy inspirált műveket alkosson, melyek közül jó néhány közelebbi megismerése méltánytalannak érezteti velünk ritka megszólaltatásukat.

Átfogó pillantást vetve Lipatti életére és életművére, szembetűnő, hogy mindkét terület – a zeneszerzés és az előadó-művészet – iránt különleges tehetséget mutatott. Az utókor számára azonban Lipatti elsősorban a XX. század kiemagasló előadóművésze marad.

BEVEZETŐ

Rövid életrajzi áttekintés korabeli dokumentumok és levelek tükrében

Lipatti 1917. március 19-én született Bukarestben. Mindkét szülője kapcsolatban állt a zenével: édesanyja, Ana Racoviceanu, magánúton zongorázott; édesapja, Theodor Lipatti – aki nagyapja részéről görög és albán származású – Carl Fleschnél (Bukarestben) és Pablo Sarasatenál (Párizsban) tanult hegedülni. A házaspár otthon gyakran muzsikált együtt.

A kis Dinu magasfokú zenei képességeiről meglehetősen korán tesz tanúbizonyságot, hallása rendkívüli, a zongorával való kapcsolata intuitív. Apja gyakran rendez improvizáló hegedű-zongora „üléseket”, barátját, Joseph Paschillt arra kéri, hogy kottázza le a gyermek improvizációit.

A törékeny kisfiút otthon taníttatják, az elemi osztályok elvégzése után megkeresik Mihail Jorát, a bukaresti Királyi Zeneakadémia professzorát, hogy tanítsa a 8 éves Dinut. Jorával – aki a román zenei élet kimagasló személyisége volt, a népies zeneszerző-iskola képviselője – zongorát, szolfézszt és összhangzattant tanul.

11 éves korában, az általános iskola elvégzése után beíratják a bukaresti zenei konzervatóriumba, ahol Florica Muzicescu osztályába irányítják. *„Ami Dinuval kapcsolatban a legmélyebb benyomást tette rám kivételes asszimilációs képessége és rendkívüli munkabírása mellett – mondja Muzicescu később² – rendkívüli ügyessége volt. Bármilyen zenei gondolatot – amely eszébejutott vagy amit éppen akkor hallott – meglepő precizitással, teljes harmóniai környezetében adott vissza és ezt rögtön, a legkisebb habozás nélkül tette.”*

A gyermek kimagasló képességei és eredményei, tanárai véleménye arra bátorítják a szülőket, hogy Dinu felvételét kérelmezzék a Királyi Zeneakadémiára.

Lipattit gyermekkorában két alapvető hatás érte: az egyik szülei részéről, akik vakon hittek rendkívüliségében és minél előbb szeretnék volna révbe juttatni; a másik tanárai részéről, akik éppen ellenkezőleg: szinte túlzásba vitt szigorúsággal és aggályossággal nevelték ki benne a művészi felelősségtudatot. Tanulmányai során nem is engedték nyilvános hangversenyen fellépni, ezért csupán az elengedhetetlenül szükséges iskolai megnyilvánulásokon szerepelt. Lipattiban egész élete során megmarad ez a kettősség; egyrészt a munkájával szembeni nagyfokú igényesség, szerénység, másrészt a saját művészi potenciáljába vetett hite, amiből művészi tökéletességre való törekvéseben energiáit merítette. Szerénysége saját értékének tudatával párosult, ahogy Frank Martin svájci zeneszerző később mondta róla.

² Grigore Bărgăuanu-Dragoș Tănăsescu: Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București, 2000: 21

Még rövidnadrágos kisfiúként játssza Grieg zongoraversenyét, hamarosan az akadémia csillagaként tartják számon. 15 évesen befejezi zongoratanulmányait, diploma hangversenyén Chopin e-moll koncertjét adja elő.

A zeneszerzés is foglalkoztatja, 1932-ben barátjának, Miron Şoarecnak írott leveleiben beszámol zeneszerzői terveiről.³ 1932-ben dícséretet kap a George Enescu által alapított zeneszerzői versenyen egy még nem túlságosan eredeti romantikus hangvételű zongoraszonátáért.

1933-ban adja első nyilvános hangversenyét, ezen a bukaresti filharmónia élén Liszt Esz-dúr versenyművét játssza, Alfred Alessandrescu vezényletével. Cella Delavrancea zongoraművésznő így emlékezik Lipatti játékára: „*Koncentráltan mérlegelte a modulációk fontosságát (...) jó tempóérzéke volt (...) előadásában a darab különleges méltóságot kapott*”.⁴

1933 márciusától indul hosszas, gyümölcsöző együttműködése George Georgescu karmesterrel.

Komponistai és előadói karrierje egyaránt fontos állomáshoz érkezik: 1933-ban 2. díjat kap az Enescu-versenyen zongora-hegedű szonatinájáért, ugyanebben az évben 2. helyezett a bécsi nemzetközi zongoraversenyen.

A bécsi verseny zsűrijében a kor kiemelkedő művészei mind ott vannak: Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Dohnányi Ernő, Ignazy Friedman, Moritz Rosenthal, Walter Gieseking, Wanda Landowska, Sergei Rachmaninov, Emil Sauer... Cortot tüntetően kivonul, mikor a zsűri döntése értelmében nem Lipattinak ítélik oda az első díjat. A pillanat mégis sorsdöntőnek bizonyul: Cortot előadói kurzusai hallgatójaként Lipattit Párizsba hívja.

1933 őszén már Lipatti a szólistája a bukaresti filharmónia nyitókonzertjének, ezen Grieg zongoraversenyét játssza. 1934-ben a Mária királynő által patronált koncertek alatt ismerkedik meg Arthur Rubinstein-nal.

Első jelentős zeneszerzői sikere az Enescu-versenyhez fűződik: 1933-ban a *Sátorosok* zenekari szvitért 1. díjat kap.

1934-ben megkezdí tanulmányait a párizsi École Normale-ban. Rendszeres beszámolókat küld Romániába volt tanárainak. „A zongorával jól haladok (...) addig nem is jelenek meg a Mester előtt, ameddig nem vagyok tökéletes formában. Boldoggá tenne, ha időnként egy-egy pianisztikus áldást küldene nekem, főleg most, hogy egyedül vagyok”.⁵

Cortot távolléte alatt Yvonne Lefébure-rel dolgozik (aki Cortot asszisztense volt abban az időben). Lefébure így jellemezte a fiatal hallgatót: „*kimagasló technikája, logikus gondolkodása és ritka zenei érzéke volt már 17 évesen*”,

³ Miron Şoarec: Prietenul meu, Dinu Lipatti. Editura Muzicală, Bucureşti, 1981:33; 35; 47

⁴ Cella Delavrancea: Dintr-un secol de viaţă. Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

⁵ Theodor Bălan: Cu Florica Muzicescu despre Dinu Lipatti la o jumătate de veac de la naşterea muzicianului. Muzica, Bucureşti, XXXVII/ 1967/3.

ugyanakkor „a legszorgalmasabb, legfigyelmesebb és legszerényebb volt a növendékek közül”.⁶

A zongoraszakkal párhuzamosan zeneszerzést is tanul. „A fiatal román, Lipatti, a legjobb növendékem (...) azt hiszem, második Enescu válik majd belőle” – mondja róla mestere, Paul Dukas.⁷

Párizsi éveinek meghatározó személyiségei tehát Alfred Cortot, Paul Dukas, Nadia Boulanger, Igor Stravinsky, Charles Münch (utóbbinál vezényelni tanul). Alfred Cortot a következőképpen dedikálja 1937-ben a Cortot-osztály csoportképét: „à Dinu Lipatti, qui j'ai eu l'honneur à considérer comme un jeune maître et pas comme un élève” („(...) akit mesterként és nem diákként volt alkalmam tisztelni..”).⁸

1935. május 20-án tartja első nagy lélegzetű párizsi előadóestjét a Pleyel-teremben (Salle Pleyel). A koncertet Bach G-dúr koráljával indítja, ily módon adva hangot mestere, Paul Dukas halála fölött érzett megrendülésének.

Koncertturnék következnek Franciaország, Svájc, Olaszország különböző városaiban, melyek során megismerkedik kora több kimagasló művészeivel. Többükhöz a tartós barátság szálai fűzik majd: Ernest Ansermet, Edwin Fischer, Clara Haskil, Arthur Schnabel, Wilhelm Backhaus, Paul Sacher tartozott Lipatti baráti köréhez.

A kompozíció területén új hatás éri: Dukas halála után Nadia Boulanger, „szellemi édesanyja,” figyelmét a preklasszikusok és klasszikusok felé irányítja, ugyanakkor Igor Stravinsky, aki az École Normale-ban a zeneszerzés-órák inspektora volt, fogékonyra teszi a modern, korabeli zene iránt. A párizsi tanulóévek gyümölcse a Concertino klasszikus stílusban, melyben már a klasszikus és modern elemeket szerencsésen ötvözi.

1939-ben, a háború kitörésekor, Lipatti visszatér Romániába. Rendkívül intenzív művészi-alkotói évek következnek, közelebb kerül a román folklórhoz, amely felé egyre több figyelemmel fordul. A '40-es évek elején írott művei – az *Introduction et Allegro szólófuvalára*, a *Balkezes szonatina*, az op. 8 *Fantázia*, a *Román táncok* két zongorára – már az egyéni zeneszerzői stílus kialakulása felé közelítenek.

A romániai visszavonulás éveinek rendkívüli zenei eseményei közül kiemelkednek a nagy példaképpel, George Enescuval tartott közös szonátaestjei, valamint hazai és külföldi – csehországi, ausztriai, olaszországi – vendégszereplései. 23 évesen már 13 zenekari koncert és 5 önálló zongoraest programja szerepel repertoárján.

⁶ Yvonne Lefébure levele Dragoș Tănăsescu-hoz. Grigore Bărgăuanu-Dragoș Tănăsescu. Dinu Lipatti, Editura Muzicală, București.2000: 34.

⁷ Idem: 35.

⁸ A dedikációt az előbbi mű végén mellékelte fotók egyikéről olvastam le.

1943-ban ismét hosszas külföldi turnéra indul, ugyanakkor megtagadja a fasiszta uralom alatt álló országokban való koncertezést.⁹

Svájcban jelentkezik először betegségének első jelei, amely 7 év múlva halálát okozza. A betegség szövődményei, gyakori krízisei meggátolják Romániába való hazatérését.

1944-ben felkéri a genfi konzervatórium végzős zongoraszakos hallgatóinak tanárává; ez rendkívüli és egyedülálló megtiszteltetést jelentett az akkor 27 éves fiatalember számára egy olyan rangos intézmény részéről, amelyben a XIX. században (pontosabban: 1835-ben) Liszt Ferenc is tanított.

Életének legnehezebb periódusa következik. *„Kegyetlen betegségével bátran, derűvel és optimizmussal harcol, életének utolsó percéig, emberek millióinak életét fénnel töltve meg, nem csupán művészetével, hanem emberi példájával, munka-szeretetével, állandó tökéletesség felé való törekvésével, szerénységével, önmagával szembeni igényességével és méltóságával, amiről hosszú betegsége alatt bizonyosságot tett.”*¹⁰

Tanárként is egyre nagyobb elismerésre tesz szert. Tanításában a művészi, zenei tartalom szolgálatába állított technikai tökélyre, valamint a szöveghűsége fektetett hangsúlyt. Gyakran figyelmeztette tanítványait: *„Ne használjátok a zenét, hanem szolgáljátok azt.”*

Betegsége enyhülési időszakaiban gyakorol, koncertezik és komponál. 1947-ben, honvágytól kínoztva és a háború utáni romániai nyomorról értesülve, jótékonyági koncerteket ad Párizsban és Svájcban. Ebből a periódusból származik a Columbia háznál készített legtöbb lemezfelvétele, melyek a szakma és közönség nemzetközi elismerését vívják ki. A korszak kompozíciói: *Román táncok* zongorára és zenekarra, *Aubade* fúvósnygyesre, arról tanúskodnak, hogy – bár távol szülőföldjétől – Lipatti számára továbbra is a romános elem jelenti a fő inspirációs forrást.

Azonban betegsége súlyosbodása arra kényszeríti, hogy feladja állását a genfi konzervatóriumban. A barátai által rendelkezésére bocsátott chènebourgi villában maradék erejét megfeszítve, teljes erejével dolgozik; átmeneti jobbulási periódusa alatt elkészíti utolsó felvételeit és átiratait, valamint koncertszerződésének is eleget tesz 1950 szeptember 16-án, Besançonban. Utolsó ízben szólal meg ujjai alatt a *„Jesus bleibet meine Freude”* című Bach-korál, ezzel búcsúzik közönségétől. Két hónap múlva, december 2-án, 33 évesen meghal.

⁹ Dragoș Tănăsescu: *Viața în imagini*. București, Editura Muzicală, 1962: 14

¹⁰ Jacques Chapis az *Hommage à Dinu Lipatti* c. kötetben. Labor & Fides, Genève, 1962: 39

A LEGENDÁS ELŐADÓMŰVÉSZ

1.1 A lemezhatóság

Lipatti lemezei a művész tragikusan korai halála után a zenerajongók, gyűjtők és „pianophilek” féltve őrzött kincsei közé tartoztak. 1946-ban indult együttműködése az EMI-vel, kezdetben a londoni Abbey Road-i stúdiókban, később – élete vége felé – Svájcban. Az eredetileg szabvány (78-as fordulatszámú) lemezek a '70-es években az EMI sorozatában mikrobarázdás (33-as és 45-ös fordulatszámú) lemezekre átváltva jelentek meg és Lipatti főleg rövidebb lélegzetű – Bach és Chopin-darabokból készült – mono-felvételeit tartalmazták. Neve előtt többnyire ott áll a „legendás” jelző, felvételeit „felejthetetlenek” és „halhatatlannak” nevezik. 1986-tól digitális cd-verzióban, sorozatszerűen jelennek meg az EMI lemeztársaságnál, ahol mindmáig a legtöbb eredeti Lipatti felvételt őrzik.

Bár lemezhatóság két kezünkön megszámlálható, felvételeinek javarésze referencia-értékű, legyen az Bach B-dúr partitája, Grieg és Schumann zongoraversenye, Chopin h-moll szonátája.

A Columbia lemeztársaság 1989-ben cd-n kiadta a Mozart KV 467-es (C-dúr), a Schumann és Grieg zongoraversenyeket, ezek a felvételek már Európa nagy zenei központjaiban egyszerre jelennek meg. 1998-ban, a Philips „*Great Pianists of the 20th Century*” című, 74 zongoristát felvonultató sorozatában Lipatti művészetét egy két-lemezes album képviseli.

Lipatti a XX. század első felében élt, 1917-ben született, halálának időpontja a század felezőpontja, 1950.

Mint ismeretes, az előző században jelent meg és alakult ki a hivatásos előadó- művész típusa; a művészek első generációját a zenemű modellálásában a szubjektív tényező, a néha túlzó individualizmus jellemzi. Ide sorolható – hogy csupán néhány példát említsek és csak a zongoristákra szorítkozzak – Ignacy Friedemann, Ignaz Paderewski, Moritz Rosenthal.

A következő generáció képviselőit már sokkal tisztább szemiológia, a zenemű szellemének, a zenei szövegnek fokozott tisztelete jellemzi, az agogikai és ritmikai szabadságokat szigorúbb keretek és szabályok irányítják; ide sorolható a XX. századi zongoristák derékhada: Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Clara Haskil, Edwin Fischer, Arthur Schnabel és Dinu Lipatti.

*

Vessünk egy rövid pillantást a '20-as évek Európájára; **nézzük, mi történt a zongoraoktatásban a XX. század első évtizedeiben.**

A század elején még Liszt és Leschetitzky tanítványai uralják a zenei színpadot. Nincs olyan iskola, amely nem származtatható közvetlenül vagy közvetetten

e két meghatározó egyéniségtől, tanítványaik, vagy ezek tanítványai által. Zárójelben megjegyezném: még napjaink jó néhány kortárs zongoraművészenek pianisztikai családfája (Paul-Badura Skoda, Jörg Demus, Alfred Brendel, Daniel Barenboim, Claudio Arrau) a Liszt–Krause–Edwin Fischer, az orosz-szovjet iskola képviselői esetében (Vladimir Ashkenazy, Tatiana Nicolaieva, Mihail Rudy, Lazar Berman) a Liszt–Siloti–Igoumnov, vagy Siloti–Goldenweiser vonalra vezethető vissza.

A második generációnál már nagy vonalakban kialakulnak a főbb iskolák jellemzői, ugyanakkor – talán a homogénebb orosz iskolát kivéve – bizonyos tendenciák, irányvonalak válnak ki az iskolákon belül, melyek többé-kevésbé egy bizonyos meghatározó személyiség köré épülnek. Így a francia iskolán belül a francia iskola hagyományait követő irányzat vezéregyénisége Marguerite Long. Robert Casadesus is a francia klasszicizmust képviseli, Yves Nat játéka a szigorú keretek közé már több szenvedélyt sűrít.

Végül, de nem utolsósorban, sokkal inkább elsősorban: a mindmáig legjelentősebb francia zongoraművészként tisztelt Alfred Cortot, dolgozatom „főszereplőjének” mestere az École Normale-ban, aki – bár Diemer és Pugno tanítványa volt Párizsban – Liszt és d’Albert szellemi örököseinek vallja magát.

A nagy zenei monopóliumok mellett – Párizs, Moszkva, Bécs, Berlin – kialakulnak kisebb nemzeti iskolák is. Ezen iskolák kialakulásában a döntő impulzust minden esetben egy meghatározó fontosságú művésztanár adja. Ahogy Jan Ekier és Halina Czerny-Stefanska kineveli Krystian Zimmermant Lengyelországban, Vicente Scaramuzza Bruno Leonard Gelbert és Martha Argerichet Argentínában – hogy csupán egy pár példával éljek – úgy neveli ki Florica Musicescu Dinu Lipattit Bukarestben. A szó tradicionális értelmében vett iskolákról Kelet-Közép-Európában ekkor még nem beszélhetünk, hiszen Magyarország, Lengyelország, Csehország, Románia majd minden jelentős zongoristája – miután hazájában elsajátítja az alapokat – Nyugaton képezi tovább magát. Dinu Lipatti és Clara Haskil – mindketten Romániából – Párizsban tökéletesíti tudását, a választást az akkori romániai szellemi orientáltság (Románia Franciaország szellemi „kishúgának” tekintette magát) és a két világháború közötti szoros francia-román kapcsolatok indokolják. A többféle hatás ötvöződéséből egy olyan eklektikus zongoraművészet jön létre, amelyet *„fegyelmezett zeneiség” jellemez – a német iskola szigorúsága nélkül –, valamint természetes elegancia – a francia iskola hangi felszínessége nélkül.*”¹¹

Nézzük meg a következőkben, milyen behatások érték Lipattit tanulóévei folyamán; kik voltak zongoraművésszé érésének meghatározó személyiségei; milyen művészi és didaktikus-pianisztikus elvek alakították művészi profilját.

¹¹ Harold C. Schonberg: The Great Pianists. Simon and Schuster, New York, 1963: 424

1.2. Lipatti tanárai; Bukarest – Muzicescu

Florica Muzicescu a bukaresti zeneakadémia abban az időben legjelentősebb zongoratanára volt, az akkori bukaresti zenei élet egyik meghatározó alakja. Ő maga a híres Teichmüllernél tanult (Lipcsében), akiben a modern zongoratechnika egyik megteremtőjét tiszteljük. Teichmüller az izmok relaxációjának az elvét, a teljes pianisztikai apparátus – kar, váll, hát – használatát adta át tanítványainak. Miron Şoarec visszaemlékezéseiben leírja, miként tanította Muzicescu a kis Dinut: a szép zongorahangot többszörösen ismételt karejtésekkel alakította; a kar felszabadítására, a technikai részletek minuciózus kidolgozására nagy súlyt fektetett, ugyanakkor – mivel Lipatti természetes adottságokkal, rendkívüli manuális képességekkel, gyors ujjakkal rendelkezett – szigorúan örködött az előadandó mű zeneisége, stílusos előadása fölött, elterelvén a kamaszt az üres virtuozitás felé való elcsúszástól. „*Úgy játszol, akár egy utcaseprő...*” mondta Dinunak, mikor az ujjai gyorsaságával akarta elkápráztatni.¹² „*Játszott a hangokkal... Mindig a zenéből indult ki, ez segítette őt egész karrierje során(...). Elejétől fogva gátat kellett vessek a pianisztikai könnyedségre való hajlamának.*”¹³

14 éves korában (legalábbis tanulmányait illetően) meglepő koraérettségről tesz tanúságot. Kollégáit meglepi, mekkora lelkiismeretességgel, aprólékossággal és örökös elégedetlenséggel dolgozott például Chopin e-moll koncertjén, vég nélkül ismételve külön kézzel és pedál nélkül egy-egy kantilénát.¹⁴ A technikai tökélyre és kifinomodott hangszépségre való szüntelen törekvés egyébként vezérmotívumként kíséri végig élete során.

Remek felkészültségére rögtön felfigyelnek Franciaországba való érkezése után. Nadia Boulanger így emlékezik vissza: „*Mikor Dinu Franciaországba érkezett, már kész zongorista és kiforrott zeneszerző volt. Sosem volt elégedett azzal, amit elért, mindig az foglalkoztatta, amiről azt tartotta, hogy még nem tudja...*”¹⁵

Muzicescunak néha szemére vetették, hogy a tökéletesség elérése érdekében viszonylag szűk repertoárt tanított növendékeinek. Ha van is némi igazság ebben a megállapításban, Lipattira semmiképpen sem érvényes, hiszen négy év alatt 3 zenekari koncertet és számos szólódarabot tanult meg, melyek egy része a bécsi verseny anyaga volt. Mint említettük, 1933-ban ezen a versenyen Lipatti 2. díjat kapott és ami a legfontosabb: itt figyel fel rá későbbi mestere, Alfred Cortot.

¹² Miron Şoarec: Prietenul meu, Dinu Lipatti. Editura Muzicală, Bucureşti, 1981: 12

¹³ Theodor Bălan: Cu Florica Muzicescu despre Dinu Lipatti. Muzica, Bucureşti, XXVII/1967/3

¹⁴ Miron Şoarec. Prietenul meu, Dinu Lipatti. Editura Muzicală, Bucureşti. 1981: 12

¹⁵ Hommage à Dinu Lipatti. Labor & Fides. Genève: 31

Párizs–Cortot

Alfred Cortot páratlanul sokoldalú, mindmáig a legjelentősebbnek tartott francia zongoraművész.

Bayreuthban két évig Felix Mottl-nál és Hans Richternél volt betanító korrepetitor és másodkarmester. Németországi éve alatt ismerkedik meg Édouard Rislerrel, aki nem sokkal azelőtt Liszt (legjelentősebbnek tartott) tanítványainál, Bernard Stavenhagen-nél és Eugène d'Albertainél tanult. Ez a találkozás sorsdöntő jelentőségű Cortot számára: órákat vesz Rislertől és ezzel olyan perspektívák nyílnak meg előtte, ami kevés francia zongoristának adatott meg abban az időben.

Koncertjei, felvételei, publikációi óriási hatással voltak korának minden zongoristájára.

Cortot-ról, a zongoraművészről a XX. század előadó-művészetével foglalkozó minden kiadvány külön fejezetben emlékezik meg; a híres francia zenekritikus, Bernard Gavoty különálló monográfiát szentel neki.¹⁶ Tanítására vonatkozó konkrét utalásokat azonban csupán Charles Timbrell könyvében találtam.¹⁷

Mint tanárt, sosem a technika per se, hanem az interpretáció érdekelte. Azok a képek, amiket tanítványainak ennek elérése érdekében felidézett, vizionáriusak voltak. „*Játékában még a leggyorsabb futamnak is volt zenei értelme.*” (Magda Tagliaferro).¹⁸

Órái élményszerűek, tanítása „*egyedülállóan művészi volt.*”¹⁹ (Marthe Morhange-Motchane). Formálta hallgatói ízlését, szépérzékét és csodálatosan zongorázott (tanítványai visszaemlékezései szerint legszebben a tanteremben), mikor bemutatott egy-egy részletet a zeneműből.

Technikailag sokkal inkább a kéz és a csukló, mint az ujjak helyes használata foglalkoztatta, gyakran játszott dallamot nyújtott ujjakkal. A legtöbb figyelmet a kifejező és variált hang, hangszín elérésére fordította. A technikán magán nem sokat dolgozott (bár a csukló és a kar lazaságára mindig ügyelt), a zongorázás mesterségbeli oldalával asszisztensei foglalkoztak.

Világjáró művészként sokat volt távol Párizstól. Lipattit távollétében asszisztense, Yvonne Lefébure tanította, maga is remek zongorista.

Cortot zongoraoktatására vonatkozó konkrét utalást csupán egy helyen találtam Lipattinál, egy barátjához, Șoarechoz írott levelében,²⁰ melyben érzékelteti Cortot kurzusainak (a tanítás 10 napos kurzusok keretében zajlott) légkörét. A színhely az École Normale koncertterme: „*A színpadon két Pleyel zongora és*

¹⁶ Bernard Gavoty: Alfred Cortot. Paris, Buchet-Chastel, 1977

¹⁷ Charles Timbrell: French Pianism. Amadeus Press, Portland, Oregon, 1992

¹⁸ Timbrell: Idem: 102

¹⁹ Timbrell: Idem: 102

²⁰ Miron Șoarec: Prietenul meu, Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București. 1981: 39

egy asztal, ahonnan a Mester beszélt. Cortot minden szavát rögzítették, szalagra vették, utána pedig kurzusként kinyomtatták.” Bár természetesen végtelenül csodálja mesterét, nem „átallja” megjegyezni: „Cortot, még ha nem is mindig játszik csodálatraméltóan, mindig gyönyörűen beszél, (...) fantasztikusan művelt és ragyogó elme.”

A levélből értesülünk a kurzusok nemcsak technikai, hanem tartalmi részleteiről is: Cortot a résztvevők számára kiválasztott egy elég széles skálán mozgó repertoárt Couperin-től Ravelig, ugyanakkor a kijelölt zeneművek elemzését kérte: „*ebben nagyon igényes volt*”. A műveket ő maga részben bemutatta és egészében elemezte – mesterien. „*A Brahms 2. zongoraverseny nem volt a legjobb, on voit tout de suite que ce n'est pas son affaire (...) Viszont a Davidsbündler és a Papillons (...) elragadó volt.*”

Tanulóéveinek két kulcsfontosságú személyisége tehát Florica Muzicescu és Alfred Cortot (bár Lipatti Yvonne Lefébure-t is rendkívül sokra tartotta). Mindkét mestere haladó, modern elveket vallott a zongorázásról és a hangszeret igazította a zenéhez, a hang szépségét helyezte előtérbe. Florica Muzicescúról mindig a legnagyobb hálával és elismeréssel nyilatkozik, sőt kijelenti, hogy zongorátudását neki köszönheti. Cortot viszont Lipatti számára „*a romantika legelszántabb védelmezője, az egyetlen talán, akinél a virtuóz sosem uralkodik az előadó fölött,*”²¹ Schumann és főleg Chopin műveinek páratlan előadója.

Összegezőképpen: Lipatti két iskola – a román (közvetve német) és a francia iskola haladó irányzata – hatására bontható szárnyakat.

*

Bár nem közvetlen hatást tükröz, Lipatti egész életét végigkíséri a **zongorajáték mesterségbeli oldalának vizsgálata**. Párizsi évei alatt Muzicescuvall folytatott levelezése arról tanúskodik, hogy lázasan érdeklődik a pianisztikai elméletek, problémák iránt. Leveleiben gyakorlási módjáról, technikai gyakorlatairól is beszámol, konkrétan leírja, hogyan készül egy közelgő zongoraestjére. Mindezek ismételtelen bizonyítják, hogy bár különválasztja a zongorajáték technikai és művészi oldalát, e kettő megbonthatatlan egységét vallja.

1939 tavaszán Muzicescuhoz és barátjához, Miron Șoarechoz intézett leveleiben ezirányú fejtegetései Marie Jäell két nagyméretű munkája: a *La musique et la psycho-physiologie* és a *Le toucher et l'art de toucher* köré csoportosulnak. „*Allandóan Marie Jäell hatalmas köteteit bújom (...) próbálom átültetni a gyakorlatba az egyujjas repetíciót (...) jobban szól!*”²² 1939. július 2-án: „*Most pedig kíváncsivá teszek: új, híres módszerem van, amely legalább 3 óra gyakorlást*

²¹ Libertatea 1938. február 20-i számában megjelent koncertkritika. (Bărgăuanu-Tănăsescu: Dinu Lipatti, Editura Muzicală, București, 2000 mellékletében.)

²² Grigore Bărgăuanu: Dinu Lipatti, interpret. Muzica, București, XIII/1964/1.

takarít meg nekem naponta, és sokkal többet segít, mint a „d’après l’ancienne méthode.” Ez egy valóságos forradalom!!²³

Nézzük röviden, milyen gondolatok ragadtatták Lipattit ekkora lelkesedésre. Jäell azt tartotta, hogy azok a mozdulatok, amelyek a művészi kifejezést a billentyűzethez közvetítik, osztályozhatóak és magyarázhatóak; hogy a tapintási érzékenységnek közvetlenül kapcsolódnia kell a zenei érzékenységhez, a mozdulatok és izom-feszültség mentális képe által; az ujjak (a billentyűkön való) körkörös és csúszó mozgását gyakorolva, elősegítjük a lendítések folyamatosságát. Jäell legtöbb elvét akkor fejlesztette ki, miután Lisztnél tanult az 1880-as években. Ezek akkoriban haladónak számítottak és szembenálltak a klasszikus francia iskola technikai elképzeléseivel. Jäell elvei Franciaországban – legalábbis élete során – nem terjedtek el, érdekes, hogy a brüsszeli konzervatóriumban az elhunyt Eduardo del Pueyo közvetítése révén máig is népszerűek.

Liszt hatása a francia iskolára tehát két úton történik, közvetlenül: tanítványai – Marie Jäell és Theodore Ritter – valamint közvetetten (paradox módon ez tükrözi az erősebb hatást): három legjelentősebb tanítványának közvetítésével Édouard Risleren keresztül.²⁴

Itt bezárul a kör, hiszen Lipatti párizsi mestere, Cortot is tanult Rislernél, sőt mi több, Liszt szellemi örökösének vallotta magát.

*

Az előadó-művészet kiemelkedő alakjainak játékát vizsgálva, az egyik legérdekesebb kérdés mindig az marad: hogyan, milyen úton jutott a művész az általunk olyannyira csodált megvalósításokhoz, hiszen a műhelymunka, a gyakorlás módja meghatározó jelentőségű a művészi célok elérésében; másrésztől mindannyiunk számára, akiknek életében a zongora központi szeretet játszik, rendkívül tanulságos a pódiumon nyújtott teljesítmény színpad mögötti háttérét fűrkészni. Lipatti műhelymunkájába értékes-érdekes betekintést nyújtanak saját gondolatai, amiket François Magnenat-nak mond el egy genfi rádióinterjú során.

1.3. Lipatti munkamódszere

Az 1950. július 27-én elhangzott rádióinterjúban²⁵ François Magnenat rádióriporter a zenemű megközelítésének módjáról kérdezi a művészt. Lipatti felele-

²³ Miron Şoarec: Dinu Lipatti în lumina unor scrisori inedite. Lucrări de muzicologie, Cluj, vol. IV, Conservatorul de Muzică G. Dima, 1968.

²⁴ Charles Timbrell: French Pianism. Amadeus Press. Portland, Oregon, 1992:63

²⁵ A Radio Genève két Lipatti-interjújának felvételét a kolozsvári (Cluj) G. Dima Zeneakadémia lemezkönyvtárában őrzik. Az interjúk időpontja: 1950 július 27., valamint 1950 szeptembere (ez utóbbi élete utolsó interjúja is egyben); a riporterek François Magnenat, illetve Franz Walter. Mindkét rádióbeszélgetést a kolozsvári zeneakadémia Lipatti-termének felavatásakor olvas-

té-ben felvázolja a zenemű elsajátításának fázisait egyéni tapasztalatai alapján. Munkája megkönnyítése céljából mindig tervet dolgoz ki, bár hozzáteszi: „*nincs kiforrott stratégiám ezirányban.*”

a) A művel való ismerkedés fázisában csupán a kottát tanulmányozza, a zongora érintése nélkül; ezt különösen zongoraversenyek esetében tartja hasznosnak, így alkalma nyílik ugyanis arra, hogy az egész előadói apparátus anyagát megismerje. Ez a munkafolyamat szintetizáló lépése, melynek célja a belső zenei elképzelés kialakítása. Madeleine Lipatti 1955-ben megjelent (szeptember 19. Párizs) megható visszaemlékezéseiben a következőképpen idézi Lipatti nézetét: „*c'est de la sacrilège de travailler „sur” les oeuvres ce qui doit être résolu avant*”.²⁷

b) Következő lépése az ujjrendek beírása, a jó ujjrend ugyanis szerint 50 %-kal megkönnyíti a betanulási folyamatot. A szempont itt is – mint mindig – a zenemű szellemének tiszteletben tartása („*Chopin futamai magukon viselik a keze nyomát*”), ezért „*sosem szabad engedményeket tenni a kéznek*”. A jó ujjrend a darab memorizálásában, elraktározásában is segít. Tehát Lipattinál a zenemű technikai megközelítésében döntő jelentősége van az ujjrendnek.

Madeleine Lipatti (fentebb idézett visszaemlékezésében) hozzáteszi: férje többnyire hangszer nélkül jegyezte be ujjrendjeit. Beujjrendezett kottáit vizsgálva, szembetűnő, hogy ujjrendjeit a frazeálás szempontjainak rendeli alá. Gyakoriak a rendhagyó megoldások, amik Lipatti kezének rendkívüli rugalmasságáról, tágulékonyságáról árulkodnak (főképpen a 3. és a 4. ujj között), valamint az 1. ujj alátévése az 5. ujj után.²⁸ Zongorajátékának szemtanúi szerint hüvelykujját – „melynek oldalmozgása fájdalmas és rosszul értelmezett probléma”²⁹ – gyakran a kézboltozat alatt tartotta. Az egy billentyűn való ujjcsere viszont véleménye szerint a polifonikus játék elengedhetetlen feltétele.³⁰ Trilláit többnyire 1–3., vagy 3–1. ujjal jelöli.

Végül vessünk egy pillantást egy munkapartitúrájába: így „fest” Bartók 3. zongoraversenye 1. tételének 125–127. üteme Lipatti ujjrendjeivel:³¹

ták fel, 1993. március 15-én. Ezúton is szeretném megköszönni Mariana Moga könyvtárosnő kedvességét, mellyel a felvételt rendelkezésemre bocsátotta.

²⁶ Madeleine Lipatti: Dinu Lipatti et le piano. Paris, 19 septembre, 1955. (A Columbia cég 1955-ben megjelentett emlékalbumának füzetecskéjében.) Vagyis: szentségtörés a művön begyakorolni azt, amit a művön kívül szükséges megoldani

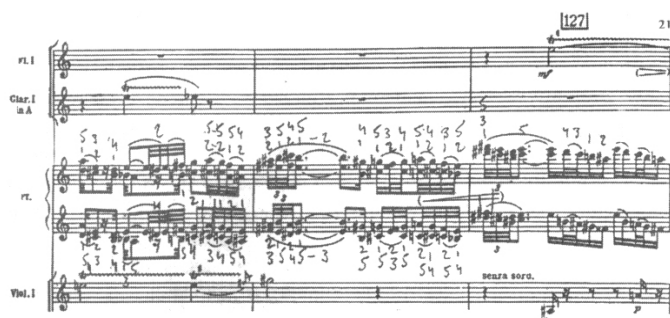
²⁷ Idem

²⁸ Grigore Bărgăuanu- Dragoș Tănăsescu: Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București: 159

²⁹ Idem: 159

³⁰ Dinu Lipatti. Előszó a “Douze Études pour piano” de Raffael d’Alessandro. Lausanne, 1950.

³¹ Idem: 159



Az ujjrendek fontosságának megítélése egyébként meglehetősen változó a különböző művészek esetében.³²

c) Mindezek után következhet a mű megtanulása a hangszeren, ami a végtelen lelkiismeretességéről híres-hírhedt Lipatti szerint ahhoz elég, hogy a művet megismerje, de ahhoz már nem, hogy azt a közönség előtt eljátszsa. Ez csupán a darab érési folyamata után lehetséges, ami pár hónap pihentetési idő alatt következik be.

d) Végül – mindezek után – jöhet a mű kidolgozása, csiszolása, végleges formába öntése, majd közönség előtti bemutatása.

1.4. Lipatti pianisztikája

Az előző alfejezetből világosan kitűnik: egy olyan nagyságrendű zongorista, mint Lipatti, az ujjrendet kifejezőeszközként kezeli, ezáltal az nem a szoros értelemben vett technika egy (elhanyagolható) részlete csupán, hanem a zenei szöveg dekódolására irányuló folyamat fontos eleme.

Most vizsgáljuk meg részletesebben, milyen volt Lipatti zongoratechnikája, milyen hatások érték őt ezirányban és mekkora jelentőséget tulajdonított a zongorajáték technikai oldalának.

³² A XX. századi francia iskola –Cortot mellett – legjelentősebb képviselője, Marguerite Long híres mondása szerint “hasznosabb a 4. ujjat a Fiszre helyezni, mint képeket felidézni”. Azt se feledjük azonban, hogy Madame Long elsősorban a technikát és ezen belül az ujjtechnikát helyezte előtérbe és ezen megjegyzés Alfred Cortot-nak szánt szarkasztikus célzás is lehet egyben, hiszen Cortot híres volt irodalomból, festészetből kiragadott hasonlatokban bővelkedő tanításáról. Alfred Brendel a zenéből kiindulva keresi mindig a technikai megoldásokat és technikai “recepteket” alkalmaz (Sophie Lannes: Alfred Brendel. Piano, La lettre du Musicien, Paris, 1993/9). Samson François (Mme Long tanítványa) viszont kimondottan a hangszeren gyakorlatozik, napi meghatározott adagokban. (Catherine Michaud-Pradeilles: Samson François. Piano, La lettre du Musicien, Paris, 1993/7). Murray Perahia – akit néha Lipattihoz hasonlítanak – hangsúlyozza, hogy a partitúra hangszeren kívüli tanulmányozásával sikerül a belső hallás formálása, a zenei képzelőerő és gondolkodás felszabadítása, tehát ebben megegyezik álláspontja a Lipattiéval, viszont konkrét technikai megoldásokra egyáltalán nem tér ki. (Sophie Lannes: Murray Perahia. Piano, La lettre du Musicien, Paris, 1993/7). Maurizio Pollini szinte egyáltalán nem jegyez be ujjrendet a kottáiba, bár fontosnak tartja azt bizonyos esetekben a stílus és hang szempontjából. (Umberto Masini: Entretien avec Maurizio Pollini. Piano, La lettre du Musicien, 1995/6.) Végül Sviatoslav Richter azt vallja, hogy egyáltalán nem végez technikai gyakorlatokat, inkább a zenével foglalkozik. (Umberto Masini: Entretien avec Sviatoslav Richter. Piano, La lettre du Musicien, 1995/9)

Mint azt már több ízben említettük, rendkívüli pianisztikus adottságokkal, született rátermettséggel rendelkezett. Tanulmányai, kortársai koncertjei, általános művészi, emberi beállítottsága alakították, befolyásolták zongoristává érésének folyamatában. Játékának szemtanúi, volt tanítványai beszámolóí,³³ felesége leírásai, visszaemlékezései,³⁴ valamint első zongoratanárával, Muzicescuval folytatott levelezése szolgálnak forrásként ilyen irányú vizsgálódásunkban. Számunkra – akik őt nem hallhattuk-láthattuk „élőben” – elsősorban lemezhagyatéka közvetít értékes információkat. A zongorázás technikai és művészi oldalának különválasztása jelen esetben kizárólag metodológiai jelentőséggel bír. Abban a reményben alkalmazom, hogy világosabban megmutat-hassam zongorázásának fő jellemzőit, hiszen ő azon művészek közé tartozott, akik mindig hangsúlyozták a zongoratechnika művészi célok szolgálatába állításának fontosságát.

A karsúly használatának módozatait behatóan ismerte, a hátizmok meghatározó szerepében hitt. Elve az volt, hogy az erő helyes adagolásának feltétele a lazaság.

Henry de la Grange az 1955-ben megjelentetett Columbia Lipatti emlékalbumának mellékletében különböző fényképeket mutat be, melyek besançon-i, utolsó koncertje alatt készültek. Ezeken látható, miszerint ülés módja repertoárfüggő volt, vagyis különböző stílusú darabokat más testtartással, sőt, más kéztartással játszott: Mozart-mű esetében „összeszedte” az ujjait, mintha kaparná a billentyűket, míg egy Chopin-kantilénát nyújtott, lapos ujjakkal játszott, mintegy „simogatva” a zongorát.³⁵

Konkrét gyakorlási módja is mutatja végtelen türelmét, lelkiismeretességét, igényességét és művészi alázatát: Chopin op. 25 no. 6 (terc) etűdjén 6 hónapig dolgozott naponta, lassan, külön kézzel, minden hangra – a kar, kéz, ujjak, az egész test részvételét figyelve – ügyelt, hogy zenei elképzelése maradéktalanul érvényesüljön. „*Úgy gyakorolt, mint aki semmit sem tud.*”³⁶ Madeleine szerint gyakorlás közben – főképpen a mű elsajátításának kezdeti fázisában – keveset pedálozott.

Térjünk ki végül arra, aminek szolgálatába helyezte egész zongorista-tőkéjét: a hangra. Tarsolyában ott lapult minden pianisztikai formula. „*Seine wenigen überlieferten Tonaufnahmen (...) zeugen von einer natürlichen Virtuosität und beispielloser Klangkultur.*”³⁷ Tudta: a hang szépsége egyrészt természetes adottság, másrésztől kitartó munka, gyakorlás gyümölcse, így válhat kultúrává.

³³ Jacques Chapuis: *Hommage à Dinu Lipatti*. Labor&Fides, Genève, 1952: 39-42; Alain Naudé: *Souvenirs de Dinu Lipatti*. Muzica, București, 1999/3.

³⁴ Madeleine Lipatti: *Dinu Lipatti et le piano*. (Az 1955-ös Columbia-emlékalbum lemezfüzetecskéjében)

³⁵ Idem

³⁶ Jacques Chapuis (*Hommage à Dinu Lipatti*. Labor &Fides, Genève, 1952.

³⁷ Harenberg *Klaviermusikführer*. Harenberg, 2. überarbeitete Aufgabe, 1999: 286. Művészetének jellemzője – természetes virtuozitása mellett – páratlan hangkultúrája.

A billentés repertoár-függőségéről ír egyik levelében (1939. május 16-án).³⁸ Ebben tanárnőjénél olyan gyakorlatok iránt érdeklődik, melyek egy bizonyos stílusú mű billentésmódjáról egy másikra való áttérést könnyítik meg. „*Lássuk tehát, mire kell figyelnem (...): 1) a hangot színesítem 2) tökéletesítsek a legatón 3) radikálisan megváltoztassam a billentés módját, mikor egy nagy Bachról áttérek egy szép Chopinre, vagy a Beethoven op. 110-es szonátáról a Liszt koncertre. Milyen tanácsokat tud nekem ezirányban adni?*”

Tudjuk, minél zörejmentesebb a billentés, annál kerekesebb, szebb hangzást eredményez. Lipatti a billentés intenzitásának csökkenését vagy növekedését úgy adagolja, hogy lehetőleg teljesen elfeledtesse a zongora ütőhangszer-jellegét. Lássuk, hogyan mutatja a hangrezgések amplitúdója Lipatti mesteri hang-erő-adagolását Chopin 2. (Asz-dúr) keringőjében.³⁹



Leggyakrabban a közepes hangerőt („*les demi-teintes*”) használja – tudatosan – hiszen véleménye szerint ebben közelíti meg a zongora hangja leginkább az énekhangot. Koncertkritikái egyikében (Emil Sauer – Vladimir Horowitz)⁴⁰ a közepes hangerőt alapkritériumnak tekinti kora – Gieseking, Schnabel, Kempff – és az előző nemzedék – Emil Sauer, Paderewsky – zongoraművészetének megkülönböztetésében; szerinte korának művészei éppen a „*les demi-teintes*” preferálásával váltak a „szín” művészeivé és ebben térnek el az előző nemzedék szegényesebb kolorisztikus palettájától.

Lipatti zongorahangjának a szín mellett másik alapvető jellemzője a *cantabile* (éneklő) jelleg. Rengeteget dolgozott, kísérletezett billentése modellálásán, képes volt akár órákig pár hangot vagy egy-egy frázist ismételtetni, a hangok színére, a tökéletes legatójátékra, a cantabiléra figyelve. Chopin belcanto-líráját hasonlíthatatlanul hívta életre, legyen az akár az op. 27 no. 2 (Desz-dúr) noktürn, akár a h-moll szonáta. A páratlan hangszín-kavalkád Ravel Alboradájában szinte feledteti velünk, hogy „csupán” egy zongora produkálja ezt a sokféle hangszínt; a példákat hosszasan sorolhatnánk...

³⁸ Grigore Bărgăuanu-Dragoș Tănăsescu: Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București, 2000: 41

³⁹ Idem: 153. oldalon található grafikon

⁴⁰ Idem.: 267-268

A hangok folyamatosan eszpresszivizáltak⁴¹, a legkisebb részlet is kicsiszolt és mégis mindegyikben ott van az egész érzete, hiszen a részletekkel való „bíbélődés” a mű egészének átlátásával párosul. „Mindegyik hangnak önmagában kell élnie, csak így járulhat hozzá a zenemű egészének visszaadására.”⁴² (Vagy, az esztétika terminológiájában: a pars pro toto elvét alkalmazza).

Alain Naudé leírja Lipatti két érdekes módszerét, mellyel a zongorahang szépségét, a billentés érzékenységét fokozta.⁴³ A tapintás-érzet kifinomítására a következő gyakorlatot ajánlotta: „*Hang nélkül játszottam a darabot, csöndben simogatva a billentyűket, miközben így szólt hozzám: „így gyakorolom a hangzást. A fejemben követem a zenét, míg csendben játszom”.*

Másik módszerével a hangzást a muzikalitáson keresztül közelítette meg: tanítványainak azt ajánlotta, hogy a nagy szerzők stílusában improvizáljanak, hiszen a különböző stílusú művek előadásához eltérő hangzás szükséges.

Pedálhasználatra rendkívül rafinált és gondos volt. Kantilénánál előzetesen behelyezte – mintegy készenlétbe helyezve a zongorát – diminuendóban pedig zárta a dämpfereket. Az ütőhangszer-jelleget, a vibrato hiányát „lebegő” pedállal pótolta. Rendkívüli, aggályos stílusérzékével természetesen szerző szerint is differenciál: rövidebb pedálokat használt Mozartnál, Chopin műveinél viszont quasi kötötte a pedálokat, a legatójátékot, a dallam ívét imígyen megtámasztva.

Itt óhatatlanul feltételezzük: Cortot nevezetes pedáltechnikájából is inspirálódhatott. (Cortotnak szószerint pedálmélete volt, melyben színességre és variáltságra törekedett.)

1.5. Előadás és zenei szöveg

Egy előadóművész habitusának döntő eleme a zenemű szövegéhez való viszonyulása. A kottahűség, az írott és hangzó zenei anyag közötti távolság, az előadás objektív és szubjektív paramétereinek egyensúlya, aránya döntő tényező egy művész személyiségének megítélésében (az előző fejezetben – a XX. század előadói nemzedékeinek behatárolásakor – is ez volt alapvető szempontunk). Természetesen egy bizonyos korszak művészei között is nagyfokú eltérések lehetnek (sőt mi több, egy művész előadása is gyökeresen megváltozhat az évek folyamán).

Lipatti felvételeinek időtlen szépsége, klasszikus értéke részben az abban a korban szinte páratlan kottahűséggel magyarázható. Bár Cortot szellemi örököse, mesterének az emóciókat propagáló szubjektivizmusát a zenemű skrupulózusabb megközelítésével, a zenei szöveg maximális tiszteletben tartásával helyette-

⁴¹ Ezalatt a kifejezőerő fokozására, a kifejezés intenzitásának növelésére irányuló művészi erőfeszítést értem.

⁴² Grigore Bărgăuanu: Dinu Lipatti interpret. Muzica, București, XIV/1964/1.

⁴³ Alain Naudé: Souvenirs de Dinu Lipatti. Muzica, București, 2000/3.

síti. Ez a magatartás mégsem merev, hiszen néhol játszik egy-két olyan oktavkettőzést, arpeggiatót, ami nem szerepel a kottában, vagy megváltoztat frazeálást, dinamikát. Az ő esetében azonban ezek a változtatások a hallgató számára még érzékletesebbé teszik a zenemű formai, emocionális, vagy akár stiláris elemeit és legfőképpen: mindig összhangban vannak a zenemű szellemével. Tanítványai visszaemlékezései szerint gyakran mondogatta: *„Urtext? Igen, ez nagyon fontos. De az Urszellem sokkal fontosabb az autentikus előadás szempontjából.”*⁴⁴ Másrészt, mint zeneszerző más zongoristáknál jobban ismerhette a mű formálásának folyamatát.

Előadói-zenei nyelvezetének meggyőző ereje a racionális-elméleti és a művészi-intuitív oldal egységében rejlik. Ráció és emóció, önfegyelem és mély művészi átélés, spontaneitás egyaránt jellemzi játékát. *„Tudta, mekkora kockázattal jár egy remekmű megközelítése és mindig attól tartott, hogy nem eléggé felkészült ahhoz, hogy teljes lényét annak szolgálatába állítsa, hogy nem hallgatta elég elmélyedéssel ahhoz, hogy megértse és ezért méltatlan tolmácsolására.”*⁴⁵

A zenemű szövegéhez való hűség kitartóan foglalkoztatta. *„Hogyan érzük el azt, hogy ne távolodjunk el az általunk előadott mű szövegétől? (...) Erre csupán egy módszer létezik: mindig mindent újrakezdeni, elfeledkezve mindenről – frazeálásról, akcentusokról, dinamikáról, tempóról – amit előzőleg tettünk és úgy tekinteni a szövegre, mintha sohasem láttuk volna. Mert óhatatlanul egy frazeálás eltávolodik attól, amilyen eredetileg volt, egy hangsúly az eredetileg elképzeltnél nagyobb jelentőséget nyer, egy ritmus kontúrjai elmosódhatnak (...) és mindezen torzulások idővel súlyosbodnak (...)”*⁴⁶

Nézzünk meg közelebbről egy pár kisebb módosítást, amit az eredeti kottaképhez képest eszközöl. A Ravel Alborada del graziosóban megváltoztatja az utolsó akkordokat és még egyet hozzátold a diszkantban; a Grieg-zongoraverseny 2. tételének 40–42. ütemében a 16-odokat trillává dúsítja; Scarlatti E-dúr L 23 szonátájának, Schubert Esz-dúr Impromptu-jének (op. 90. no. 2) és Liszt 104-es Szonettjének utolsó akkordjánál oktavkettőzéseket alkalmaz; a Desz-dúr Chopin-noktürn 46. ütemében és a Chopin e-moll zongoraverseny 220–221., valamint 571–572. ütemében szintén megerősíti a basszust, a kadencia hangsúlyozása érdekében; Bach d-moll koncertjét Busoni átíratában játssza. Az előbbi példákból kitűnik: különösen a zárlatokat emeli ki, melyekhez különleges érzéke volt.

*„Amennyiben a hangszeres változtatások nem sértik a zenemű szellemét, minden átírat megengedett.”*⁴⁷ Valóban, mindezt leghívebben saját játékával bizo-

⁴⁴ Grigore Bărgăuanu-Drăgoș Tănăsescu: Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București, 2000:167. Az érthetőség kedvéért: az „ur” szót „eredeti” értelemben használja.

⁴⁵ Nadia Boulanger (Hommage à Dinu Lipatti. Labor & Fides. Genève, 1952.)

⁴⁶ Részlet R. -Aloys Mooser svájci kritikushoz írott leveléből. Idem: 75-76

⁴⁷ Grigore Bărgăuanu-Drăgoș Tănăsescu: Idem: 147

nyitotta, a kottától való eltéréseket mindig a tudatos árnyalókészség és ízlés, sosem az öncélú „szédítés” vezérli, ilyen értelemben messze áll a (Habeneckre visszavezethető) roman-tikus retusírozástól.

Lipatti játékanak másik jellemzője, szépségének titka az egyszerűség, a lényegretörés; éteri tisztasága Ansermet szerint emberi–erkölcsi értékéből ered.⁴⁸

Előadói nyelvezete eszköztelen, mégis eszpresszív. Célja a kifejezés intenzitása a formai egyszerűségeen belül, játéka „befelé” romantikus, „kifelé” klasszikus.

1.6. Művészi hitvallásáról bővebben egy dél-afrikai fiatal zongoristához írott levelében szól, aki tőle kért tanácsot a zeneművel szembeni előadói jogokról és kötelezettségekről.

*„Egyetlen igaz hitvallásunk, támaszunk (...) az írott szöveg. Sohasem szabad vétkezniünk ezzel a szöveggel szemben (...) Védenünk kell azt, amit hitünknek, evangéliumunknak tartunk: tanulmányozzuk, elsajátítjuk, összevetjük különféle kiadásokkal, hogy végül azt a képet vetítsük ki, ami a zenemű értelméhez legközelebb áll. Miután mindezt rögzítettük, életre kell keltenünk, hozzáadjuk szívünk lendületét, spontaneitásunkat, az érzelmek szabadságát és különféléességét (...) A virtuózok többsége ezt a kettős követelményt nem tudja egyesíteni, mert vagy csak az írott szöveg vissza-adására törekednek, minden személyes elem hozzáadása nélkül (ez esetleg bámulatra készítené, de soha nem tesz boldoggá), vagy a zeneművet csupán saját fantáziájuk, érzelmeik kifejezésének eszközeként használják (...)”*⁴⁹

Művészetének megvilágítására saját, aránylag kevés feljegyzése (amelyek posthumus feljegyzések formájában maradtak fenn) nagyon értékesek számunkra. Ezek nem egységes eszmerendszert, sokkal inkább egy gyakorló zenész gondolatait, meglátásait képviselik, és ami világosan kitűnik belőlük: az előadó Lipattit lehetetlen különválasztani a zeneszerző és pedagógus Lipattitól.

Pár hónappal halála előtt, 1950 szeptemberében Nadia Boulanger-val együtt mesterkurzust tervez a genfi Konzervatóriumban.⁵⁰ Röviden felvázolja a kurzus tervezetét. *„Alaptalanul hisszük, hogy egy bizonyos korszak zenéjének magán kell viselnie keletkezése korának jellemzőit, sőt mi több, gyakori hibáit is (...). Afölötti igyekezetünkben, hogy a zeneművet az „igazság” fényével világítsuk meg, gyakran az előítéletek és hamis adatok tömkelegébe fullasztjuk (...) Mert sose felejtsük: a nagy és igaz zene megelőzi korát (...) Bach orgonaművei az elektromos orgona hangszín-lehetőségeit, Mozart zenéje a zongorát, Beethovené pedig azt a modern hangverseny-zongorát, aminek hangzáslehetőségeit Chopin aknáztá ki először (...) Debussy prelűd-jein átsejlenek a Martenot-hullámok”*.⁵¹

⁴⁸ Hommage à Dinu Lipatti. Labor&Fides. Genève, 1952: 23–26

⁴⁹ Idem. (Une lettre)... 107–108

⁵⁰ Franz Walternek adott interjújában számol be tervéről, 1950 júliusában, a genfi rádióban

⁵¹ Grigore Bărgăuanu- Dragoș Tănăsescu: Idem: 144

(Elgondolkodtató, hogy később Glenn Gould hasonló gondolatot fogalmaz meg Bach zenéjével kapcsolatosan, melyet egyetemességénél fogva bármely hangszeren vagy hangszereken játszhatónak vél, hiszen a közvetítő közeg a zene lényegén nem csorbíthat).

Lipatti véleményének megtámasztásánál Stravinskyra hivatkozik, aki szerint „*a zene a jelen*”. Szerinte tehát a stílusos, korhű előadás és mindenekelőtt a mű szelleme lényeges (vajon Schumannhoz hasonlóan az „urszellem” alatt uralkodó szellemet ért? Talán...). Ezzel szemben viszont fölöslegesnek tartja az apró részletekérdésekkel (példaként a díszítéseket hozza fel) való túlzott bíbelődést, aggályoskodást.

Tanulságos és idevág az is, amit a genfi rádióban (Radio Genève), 1950. aug. 27-én, François Magnenat-nak mond. Miután Mozart utolsó zongoraversenyeinek szimfonikus írásmódjának változásairól szól, a riporter kérdésére elmondja: „*j’écrit moi-même des cadences, mais uniquement pour les concertos qui ne l’avons pas*” („én magam is írok kadenciákat, de kizárólag azokhoz a versenyművekhez, amiknek nincs”), „*autrement je ne me permettrais pas cet impertinence*” („egyébként nem engedném meg magamnak ezt a szemtelenséget.”) Mindkét fentmaradt Lipatti-interjúban megkapó a művész alázatossága. Egy kadencia komponálásakor – amit papíron való improvizálásnak tekint – legfontosabbnak a „*versenymű elemeinek megőrzését*”, a stílus kereteibe való beillesztését tartja, hozzáadva a „*post-mozartienne*” (Mozart-utáni) zenei nyelvezeti újításokat. Annál is inkább, mert a késői Mozart-zongoraversenyekben a zenei gondolkodásmód már óhatatlanul Beethoven felé mutat. „*Egy rangos európai fesztiválon Mozart d-moll zongoraversenyét Beethoven bámulatos kadenciáival játszottam; többen a hallgatóságból azzal gyanúsítottak, hogy én magam komponáltam ezeket a kellemetlen és anakronisztikus kadenciákat.*”

Lipatti a szöveg dekódolásában az általa elismert négy vagy öt alapvető elvet tekinti mérvadónak, a többit az intuícióna bízza. „*Soha ne vizsgáljatok egy remekművet a halottak szemével, mert megtörténhet, hogy csak Yorick koponyájára bukkantok. Casella joggal állította: nem szabad megelégednünk azzal, hogy tiszteljük a remekműveket, szeretnünk is kell őket.*”⁵²

1.7. Lipatti alapvető zenei elvei

A zongorista munkájának legfontosabb célkitűzéseit legtömörebben a fentebb már említett dél-afrikai zongoristához intézett levelében fogalmazza meg. Tanítványai visszaemlékezései (Jacques Chapuis, Alain Naudé) is betekintést nyújtanak műhelymunkájába.

A következőkben idézzük fel az általa (előadóként és tanárként) is maximálisan respektált zenei-pianisztikus elveit.

⁵² Idem: 144

„Mi legyen kiindulópontunk? Ez egy pár alapvető zenei törvényszerűsége
alapul, amik közül a legfontosabbak és jaj! legelhanyagoltabbak:

a) A szolfézs és főképpen a ritmikus szolmizáció

b) A hangsúlytalan ütemrészek kiemelése

c) El kell érniünk a zongorista egy kézen belüli ujjainak a különféle billentés-
módok, hangszínek elérésére való alkalmasságát, az ujjak tökéletes függetlenség-
ének megvalósítása által.”

Hangsúlyozza: amennyiben deformáljuk a zenemű alapvető törvényszerűségeit, tilos bármilyen egyéni hozzájárulás, előadói szabadság, hiszen így a mű közönségessé válna, „mint egy hiányos iskolázottságú egyén beszéde, aki nincs tisztában az alapvető grammatikai szabályokkal (...)”⁵³

A három alapelv közül az első a megközelítési, empirikus fázisra, a második a zenei formálásra, végül a harmadik az általa kívánt hangzásideálra vonatkozik.

Az első „törvény” tulajdonképpen minden hivatásos zenész kiindulópontját jelenti. Madeleine Lipatti megmagyarázza, mit értett Lipatti ritmikus szolmizációján: a partitúra hangszer nélküli, csupán belső hallásunkkal való olvasását. „*Le solfège, toujours et avant tous le solfège!*” – jelent ez ugyanakkor harmóniai, kontrapunktikus elemzést, a zenekari kivonat tanulmányozását, az improvizációt, a zenei ízlés, stílusérzék formálását. Első elvének minden elemét egyébként Nadia Boulanger tanította a párizsi Conservatoire-ban, az ártatlanul „kísérlet-órának” nevezett kurzusán. Boulanger véleménye szerint a muzsikusi lételeme a zenei hallás. „Nem elég hallgatni, hallani kell! Nem elég hallani, érteni is kell.”⁵⁴

A „ritmikus” jelző kiemelése valószínűleg azt jelenti, hogy Lipatti tudatában lehetett ezen alapvető elem sok előadó részéről történő hanyagolásának, ő maga hibátlan ritmikai precizitással játszik, gondoljunk akár Bach B-dúr partitájának rugalmasan erős metrumára, határozott ritmikájára, Ravel Alboradájának erőteljesen hangsúlyozott ütemegységeire, vagy Enescu 3. D-dúr szonátájának változó metrumú, halmozottan bonyolult ritmikai textúrájára.

Rövid tanári pályafutása alatt tanítványainak mindig a ritmus alapvető fontosságát hangsúlyozta. Szerinte a leggyakoribb és legbegyökerezettebb ritmushiba az erős ütemrészek hangsúlyozása a gyengékkel szemben, hiszen a lendület mindig a gyengétől az erős felé és nem – mint ahogy azt általában feltételezik – az erőstől a gyenge felé tart.

A második „axióma” a hangsúlytalan ütemrész kiemelése alatt egyrészt szó szerinti (ritmikai) hangsúlyozást ért, melyet abban az esetben tart szükségesnek, ha az ütemvonal a zenei kifejezőerőnek mintegy útjába áll és a frazeálás értelemyszerűen átnyúlik az ütemvonalon. Erre számtalan példát találunk felvételeiben: Mozart a-moll szonátában mindjárt a téma bemutatásában alkalmazza.

⁵³ Une lettre. (“Hommage à Dinu Lipatti”) (Labor & Fides, Genève, 1952 : 87-88)

⁵⁴ Alain Naudé: Souvenirs de Dinu Lipatti. Muzica, București, 2000/3.

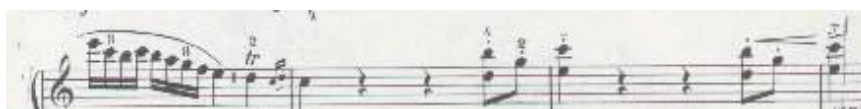


Kottapéldánk 2. ütemében nem hangsúlyozza a hosszú előkét, így a téma első motívumának íve töretlen, a 2. ütem felütése viszont ritmikai hangsúlyt kap.

A 20. ütem basszuslépései a megszokottól gyökeresen eltérnek hangsúlyozásukban: a ritmikai hangsúly a basszus nyolcad oktávéra esik:



A 40-41. ütem felső szólamában ismét a felütésekre kerül a hangsúly (kottapélda 2-3. üteme):



Mozart C-dúr (KV 467) zongoraversenyében, kottapéldánk 6-13. ütemében (a ritmikai hangsúllyal) következetesen az ütem utolsó nyolcadát emeli ki:



Chopin e-moll koncert: 1. tétel, 319-321. ütemében az akcentusok az ütem 2. nyolcadára esnek:



A Schumann zongoraverseny főtémájának C-dúrban való visszatérésénél az ütemvonal valószínűleg eltolódik a ritmikai hangsúly által



A koncert fináléjában az expozíciót záró futamban a 3/4-es ütemet Lipatti frazeálásában 3/2-nek érezzük:



A fenti példák igazolják: Lipattinál a zenei gondolat, a dallam töretlen vonalvezetése, a motívumok jellegének kidomborítása, a linearitás az elsődleges a harmóniai változásokkal szemben.

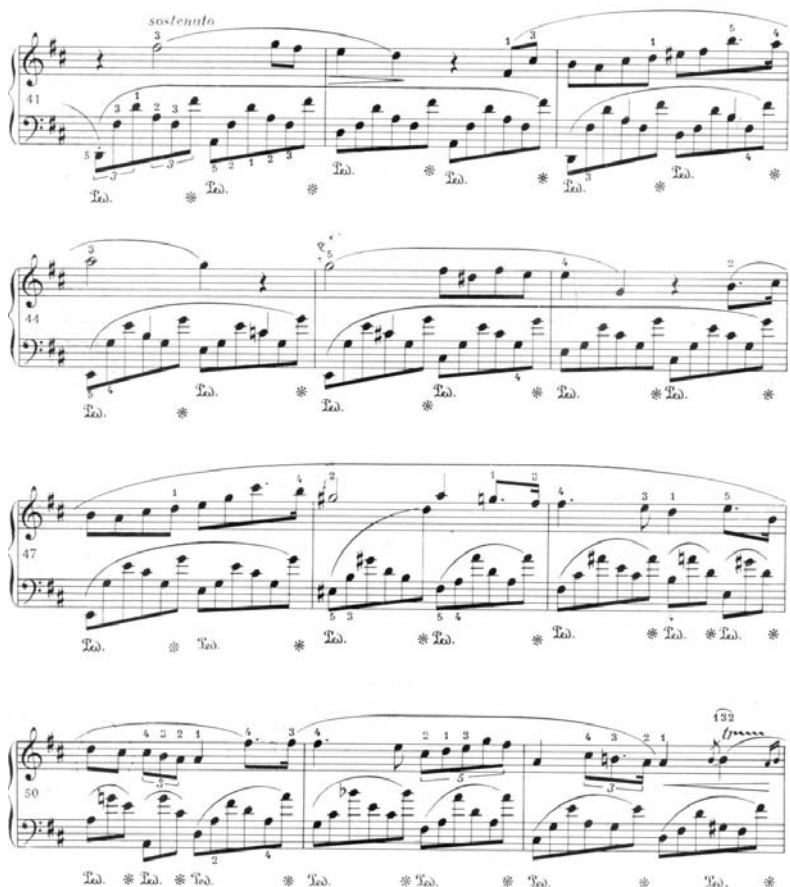
b) A gyenge ütemrészek kifejező ereje agogikai hangsúllyal, vagyis kismértékű (ritmikai) nyújtással is fokozható, ez Lipatti dallamformálásának legszemélyesebb stílusjegye, az ún. Lipatti-hangvétel egyik lényeges alkotóeleme, az általa előadott művek lassú tételében a dallam vezetésének legfőbb eszköze. Például: a Bach B-dúr partita Sarabande tételének első formaegységében az átkötött hangérték után induló 32-ed csoport első tagját következetesen megnyújtja:



Mozart a-moll szonáta: Andante: 2. ü. d^2 , 11. ü. 32-ed szünet utáni g^2 :



A Chopin h-moll szonáta 1. tételének 2. témája során (expoziáció) az eszpresszív-agogikai kiemelés az ütemek utolsó súlyaira esik:



A hangsúlytalan ütemrészek kiemelése a súlyok kifejezőerejének folyamatos növelését célozza, így mindegyik súly az utána következő felütéseként értelmezendő.

A fenti példák a melodikai frazeálásra vonatkoztak. Lássuk azonban, mint válik az Arthur Schnabel által emlegetett harmóniai frazeálás⁵⁵ bizonyos más előadói elemekkel társulva harmóniai agogikává. Modulációk kiemelése során visszatartással és a dinamika egyidejű csökkentésével ér el hangszín-hatást (Bach Partita: Sarabande 6. ü.; Chopin: Szonáta 22. ü.). Az új formai egység indítása elé is néha kis „luftot” illeszt: a Chopin szonáta 1. tételének 30–31. ütemében kis levegővétellel indítja a d-mollban induló drámai fokozást, ami később a 2. témába torkollik.

⁵⁵ Konrad Wolff: Schnabel's Interpretation of Piano Music, W. W. Norton & Company, 2nd edition, 1979



Az agogikai súlyok alakítják flexibilis, kifejező, ugyanakkor klasszicizáló mértékletességű rubatóját. „Végre egy túlzásoktól mentes rubato, olyan, melyre mindig is vágytam.”⁵⁶

Lipatti maga a „lendület őszinteségét” tartotta meghatározónak ilyen irányban; játéka mindig a stílus egységét tükrözi, ez pedig az eszpresszív értékek belső logikáján alapul. „Ha Liszt – aki az „előadás logikája” eszméjét megalkotta – játszani hallotta volna, viharosan tapsolt volna neki (...)”⁵⁷

c) Lipatti harmadik fő célkitűzése a zongora hangszínlehetőségeinek kiaknázására vonatkozik. A billentést, a szép zongorahang kiművelését, az egy kézen levő ujjak különböző billentésmódokra való alkalmasságát ezen cél szolgálatába állítja, a billentést dinamikai-agogikai árnyalásnak veti alá. Felvételei kivételes színérzékéről tanúskodnak: Ravel Alboradájának szín-palettája orkesztrális gazdagságú; Liszt 104-es Petrarca-szonettje, Schubert Gesz-dúr Impromptu-je, Chopin Desz-dúr noktürnje is gazdagon „kolorált” – hogy csupán pár példával éljünk.

Különösen fejlett volt polifónikus érzéke, mely nemcsak polifón-jellegű művekben érvényesül. A Chopin h-moll szonáta példázza ezt legékebben: gondoljunk az 1. tétel kidolgozási részének motivikai hálójára, ami Lipatti interpretációjában bachi tisztasággal szól. Ugyancsak a h-moll szonátában az akkordláncokat is „polifonizálja,”⁵⁸ vagyis kiemeli bennük a melodikai elemeket.

Végül emeljük ki kivételes stílusérzékét, hiszen ugyanolyan meggyőzőerővel játszott Bachot, mint Bartókot, Mozartot, mint Chopint... Habozunk, miként is tartsuk őt elsősorban számon: Bach-játékáért avagy Chopin-előadóként.

Mint tudjuk, élete utolsó éveiben képes volt technikáján változtatni, betegsége miatt minden fölösleges, fájdalmat okozó mozdulatot kiiktatott játékából,

⁵⁶ Toscanini mondása (Grigore Bărgăuanu: Dinu Lipatti, interpret. Muzica, București, XIV/1964/1)

⁵⁷ Theodor Bălan: Lipatti sau logica frumosei. Muzica, București, XXVI/ 1976/2

⁵⁸ Polifonizálás: alapvetően homofón jellegű művek belső szólammozgásainak kiemelése

anélkül, hogy ezzel a mű előadásának ártott volna (az utolsó, besançoni koncertjén készült fényképek illusztrálják ezt).

Általában egységes koncepciójú programokat játszott, néha egy szerző műveiből, vagy egy szerző egy ciklusát tűzte műsorára, ilyen volt 1947 októberében Chopin-estje, vagy a besançoni koncerten az összes Chopin-keringő eljátszása.

Sajnos, lemezahagyatéka csupán töredékét képezi repertoárjának. Viszont felvételeinek javarésze olyan egyedülálló minőséget képvisel, hogy legtöbbje referenciaértékű mai napig is: Bach B-dúr partitájának felvétele sokak szerint a mű legsikerültebb zongorás verziója; a Schumann és Grieg-koncertek nemcsak a művek előadásában, hanem magában a zongorázásban nyitnak új perspektívákat (így nyilatkozott Schnabel, miután meghallotta a Grieg-zongoraverseny Lipatti-felvételét); Chopin-játéka – túlzás nélkül – iskolateremtő, hiszen Paderewsky, Brailowsky túlzó, szabad(os) rubatójával szemben kiegyensúlyozott, túlzásoktól mentes felfogásával örökérvényű megközelítést képvisel. A következőkben vizsgáljuk meg mindezt közelebbről.

1.8. Lipatti Bach-játéka

Lipatti Bach zenéjével különleges kapcsolatban állt, hiszen Bach zenéje az, ami (Chopiné mellett) végigkíséri őt egész élete folyamán.

„*Szeretem a szépet és ugyanakkora élvezettel játszom ezt vagy azt a zeneművet. Minden lelkiállapot és hangulat kérdése. Mégis Chopin, a halhatatlan Chopin az a zeneszerző, akit preferálok és azután Bach, de Bach számomra sokkal több, mint egy nagy zeneszerző, ő maga a zene lényege.*”⁵⁹

Bach C-dúr prelúdiuma az első darab, amit megtanul 4 évesen és a Bach F-dúr Pastorale-lal búcsúzik halála előtt zongorájától. A korabeli koncertlátogató közönség elsősorban Bach-előadóként ismeri, hiszen a genfi rádió riportere is így mutatja őt be. „*Bach zenéjét érzem a legközelebb magamhoz, ez az a zene, amiben a legtisztábbnak érzem magam és amelyen keresztül a későbbiekben a legtöbbet tudok majd művészként nyújtani magamból. Bár nem szeretnék specializálódni, mégis azt hiszem, Bach életművének fogom szentelni művészi erőfeszítéseim javarészt.*” Mennyire sajnálatos az utókor számára, hogy 1950 júliusában visszaküldi Londonba a felvételt készítő csoportot, hiszen az eredeti terv szerint még 4 prelúdium és fűgát kellett volna felvennie a WK-ból... Volt genfi asszisztense, Louis Hiltbrand szerint bátran szalagra rögzíthette volna az egész WK-t, hiszen minden darabját transzponálta bármely hangnembe, kotta nélkül.⁶⁰

1947-ben 10 évre előre, vagyis 1957-ig elkészítette programterveit, ezek közül 4-ben szerepel Bach-mű, de olyan súllyal, mint például az 1957 nyarára ter-

⁵⁹ La Semaine, Lausanne, 1946 (Theodor Bălan: Cu Florica Muzicescu despre Dinu Lipatti, Muzica, București, XVII/1967/3)

⁶⁰ Grigore Bărgăuanu: Pe urmele lui Dinu Lipatti. Muzica, București, XX/1970/10

vezett műsor mutatja (sorrendben a 10.): a koncert első felében 3 Bach prelúdium és fuga, majd Chopin op. 10 etűdsorozata; a koncert második felében ismét Bach prelúdium és fúgák, majd Chopin op. 25 etűdjei.⁶¹ És ha felidézzük, mit felel Franz Walter riporternek, miután az besançoni koncertje utáni terveiről faggatja: „*azok a tervek válnak valóra, melyekről egy hangot sem árulunk el (...)*”,⁶² elszorul a szívünk. Vagy gondoljunk életének leitmotívumára, a *Jesus bleibet meine Freude* korál-előjátékra (Myra Hess átiratában): ezzel indítja első jelentős párizsi zongoraestjét (a Pleyel-teremben), szeretett mestere, Paul Dukas halálhíre feletti megrendülésének hangot adva és ezt játssza utolsó koncertje ráadásaként, szeptember 16-án, Besançon-ban.

Lipatti Bach-felvételei a következők:

B-dúr partita, BWV 825

Nun komm', der Heiden Heiland korálelőjáték (Busoni-átirat) BWV 599

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ korálelőjáték (Busoni-átirat) BWV 639

Jesus bleibet meine Freude korál (Myra Hess átiratában) BWV 147

Siciliano a 2. fuvola-cembalo szonátából Wilhelm Kempff átiratában

A B-dúr Partita (BWV 825) két verzióban maradt fent: az első a genfi rádió 2-es stúdiójában 1950. július 9-én, a második a besançoni koncerten készült, 1950. szeptember 16-án. A Román Tudományos Akadémián őrzik egy korai, 1936-os felvételét, amelyen cembalón játsza a partita Preludium, Allemande és Sarabande tételét. Ez utóbbi próbafelvétel, ami még a hangszer nem megfelelő ismeretéről tanúskodik. Bár dicséretesek a gyakori manuálváltások, a tempóválasztás nem bizonyul túl szerencsésnek, az Allemande-ban még saját későbbi zongorás felvételének tempóját is túllépi, Wanda Landowska klasszikus felvételének kétszeres tempóját játszva! (A fentebb említett két előbbi verzió zongorán készült).

Itt szeretnék röviden két problémára kitérni. Az első a hangszerválasztásra, a második a stílusjegyekre vonatkozik.

a) A '40-es, '50-es években a zongoristák többsége Bach műveit leginkább átiratokban adta elő, Wanda Landowska francia–lengyel cembaloművész előadásai, felvételei ugyanis hirtelen divatjamúlta tették a zongorás Bach-előadást. Harold C. Schonberg „Great Pianists” című könyvében röviden kitér erre a kérdésre: szerinte önmagában az a tény, hogy zongorán játsszuk Bach billentyűs műveit, átiratnak minősül, ezért szerinte stilisztikailag kevésbé „veszélyes,” ha eleve átiratot választunk.

Lipatti viszont – mint már több ízben idézett levelében kifejti – nem volt a korabeli hangszerválasztás híve, hiszen szerinte az „igazán nagy zene megelőzi korát”. Az a vélemény, miszerint a különböző korok zenéjét lehetőleg az illető

⁶¹ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 163; a tervezeteket Madeleine Lipatti bocsájtotta a szerzők rendelkezésére

⁶² A dolgozat 16. oldalán említett két interjú egyike

kornak megfelelő hangszeren kell előadni, jóval halála után, az 50-es évek vége felé alakul ki. A cembalók felújításának, használhatóvá tételének igénye is sokkal később jelentkezik. Másrésztől Lipatti ismeri Edwin Fischer Bach-játékát, Fischer 1938-as párizsi koncertjéről tudósítást küld a bukaresti Libertateanak. „*A kromatikus fantázia és fuga, amelyet Fischer nagy hozzáértéssel és eredetiséggel közelített meg, ragyogó volt, anélkül, hogy fenségéből veszített volna.*”⁶³ Fischer 1930-as, Bach-koncerteket tartalmazó felvételét is valószínűleg ismerte.

b) A hangszerválasztás „dilemmája” mellett természetesen ott kísért a különböző stílusjegyek fontossági sorrendje az adott mű stílusosságának szempontjából.

Mint láttuk, genfi kurzustervezetében szembeszáll azzal a gyakorlattal, hogy egy adott kor zenéjének előadásánál részletkérdésekben vesszünk el. A (poszt-humusz-feljegyzés formájában fennmaradt) szövegben ilyen értelemben az ornamentikát hozza fel: „*olyan ez, mint egy felnőttet kamaszruhákba bújtatni.*” Meglepő, mennyire összhangban állnak nézetei a régi-zenei irodalom a '70-es évekbeli, az előadói gyakorlattal foglalkozó írásaival, amelyek elosztatják azt a tévhitet, miszerint egy mű stílushű előadása a trillák és ornamentelek használatán és kivitelezésén áll vagy bukik. „*Valójában azonban az ornamentáció – legalábbis ami J. S. Bach zenéjét illeti – másodlagos szerepet tölt be a historikus gyakorlat rekonstruálásában. Előírt vagy improvizált trillák, mordentek stb. játssza egyáltalán nem olyan mértékben befolyásolja a darab karakterét, „Affekt”-jét, mint például az artikuláció, a tónus, tempó, ritmus vagy metrum.*”⁶⁴

A „végeredmény” tehát alapjában véve megegyezik Lipattiéval: a mű szellemének visszaadására kell törekedni, gondosan elkülönítve a lényeges és kevésbé lényeges elemeket. (Az előbbi idézet azt mutatja: Lipattit művészi intuíciója – elméleti tudásával párosulva – mennyire haladó eszmék megsejtéséhez segíti).

Ismerjük már precíz aggályossággal megfogalmazott alapelveit az írott zenei szöveggel kapcsolatosan. „*(...) Mindig igaza van abban, amit tesz, még ha a pillanat ihlete el is távolítja az írott szövegtől.*”⁶⁵(!) – írja Wanda Landowskáról, akinek egyrészt elismeri művészi nagyságát, viszont általános zenei habitusa – amelyet Harold C. Schonberg könyvének érzékletes leírásából ismerünk⁶⁶ – nagyon messze eshetett a szinte alázatosságig szerény Lipattitól.

Mindezek ismeretében hallgassuk meg a B-dúr partitát, először az 1950-es stúdió-, majd a besançoni koncertfelvételt. Szembetűnő, hogy Bach-játéka, bár kihasználja a modern zongora hangzáslehetőségeit, nem tartalmazza a felvétel korának uzuális előadói gyakorlatának jellemzőit: a gépies virtuozitást a gyors- és a romantikus, „à la Busoni” -visszafogásokat a lassúakban.

⁶³ Bărgăuanu- Tănăsescu: Idem: 258

⁶⁴ Fábian- Somorjai Dorottya: A Goldberg-variációk különböző felvételei; Bach-tanulmányok/6

⁶⁵ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 265

⁶⁶ Schonberg: Idem: 397-399

Körülbelül 1950-ig (Lipatti haláláig) divatos volt az ún. analitikus Bach-előadásmód, mely szerint – mivel Bach művei nem tartalmaznak előadási és dinamikai jeleket – teljes tételeket egyetlen „józan” dinamikában dübörögtek végig, a pedál teljes mellőzésével. Lipatti Bach-játéka ezzel szemben inkább Edwin Fischeréhez közelít (ezért is lehetünk szinte bizonyosak, hogy ismerte felvételeit, annál is inkább, mert a két művészt a későbbiekben bensőséges művészi-baráti kapcsolat fűzte egymáshoz), valamint nagynevű keresztapja, példaképe, George Enescu nézeteit tükrözi. Hiszen Enescu volt az a nagyformátumú személyiség, aki úgy előadóművészként, mint zeneszerzőként talán a legnagyobb hatással volt rá. (Idézzük fel Enescu néhány – Bach zenéjével kapcsolatos – elképzelését Pierre Barbizet szavain keresztül: Enescu az „írógépelő” stílus ellensége volt („*Monsieur Barbizet, ne játsszon úgy a zongorán, mint egy Remington*”), másrészt azt tartotta (az Olasz koncert lassú tételéhez fűzött megjegyzése), hogy bármely darab helyes tempója az, amiben a legrövidebb hangérték megőrzi kifejezőerejét.⁶⁷

Számomra meglepő módon Glenn Gould 1959-es B-dúr partita-felvétele – bár tempói kissé eltérők – általános megközelítésében, hangvételében, formálásában, valamint gyakran artikulációjában és metrumában is meglepően emlékeztet a Lipattiéra. Gouldot és Lipattit (Bach-játékukban) a szólammozgás alapját képező harmóniai ritmus iránti érzékük és a szólamvezetés lírai individualitása is összeköti, olyannyira, hogy szinte lehetetlennek tűnik az a feltételezés, hogy ez csupán a véletlen műve lenne. Erről (természetesen) nem történik említés, a két felvétel összehasonlítása alapján (legalábbis számomra) nyilvánvalónak tűnik. Sviatoslav Richter számára Lipatti játékában volt a legszebb a B-dúr partita.⁶⁸

E kitérő után vizsgáljuk meg közelebbről a két Lipatti-felvételt. A „tökéletesebb” feltétlenül a *stúdiófelvétel*. Időtartamuk: a stúdió 16’6”, a koncert pedig 17’27”. Az eltérés oka az, hogy az előző esetében a Menüett I második felét nem ismétli, a koncerten pedig minden ismétlést betartott.

A tempók a két felvételen szinte teljesen azonosak, a tónus, artikuláció úgyszintén. A hangszínt természetesen bizonyos objektív feltételek: az akusztikai viszonyok különbözősége, valamint a hangszer is befolyásolja. A genfi felvételeknél két vadonatúj – a hamburgi Jecklin cégtől számára rendelt – Steinway állt rendelkezésére, a besançoni koncerten pedig – mint azt a koncert plakátja mutatja – Gaveau-márkájú zongora.

⁶⁷ Charles Timbrell: Idem: 222-223

⁶⁸ Bruno Monsaingeon: Sviatoslav Richter. Notebooks and Conversations; Princeton University Press Princeton, New Jersey, 2001:199: Richter Monsaingeon-nak beszámol: Gould, Vedernikov és Lipatti Bach-előadását hasonlította össze. Így fogalmazza meg végkövetkeztetését: „Lipatti előadásában a partita valóban remekmű. Bach varázsa és szépsége... csodálatos tónus és csodálatos zongorista.”

Ornamentika szempontjából a két felvétel azonos. A trillákat, mordenteket úgy felső váltóhangról (a *Praeludium*ban), mint (elsősorban a mordenteket) főhangról indítja.

Az 1. tétel (*Praeludium*) trilláit Gouldtól eltérően ütés előtt játssza. Tempója kiegyensúlyozott, nyolcad = 108-ban mérhető. A basszus szerepe a modulációknál, az átvezető részek „lépkedő” megtámasztásánál, a kadenciáknál elsőrendű fontosságot nyer. Lipatti a tétel epikus jellegét hozza előtérbe, artikulációjára is leginkább a karaktert alátámasztó legato, éneklő játékmód jellemző. Metrikája rugalmas, szólamjátékában részletgazdag; mértéktartó agogikájában a modulációkat emeli ki. A koncertfelvételen basszusa talán nyer teltségben, kerektségben, a zárlatokat még magvasabban támasztja meg. A *Praeludium* – Lipatti barokról alkotott koncepciójához híven – a tétel zárásánál kulminál.

Az *Allemande* tempója negyed = 123-124. Ebben a tételben a koncertfelvételen billentésének kiegyenlítetttsége valamivel a stúdiófelvételé alatt marad, viszont nagy vonalakban a dinamikai rajz és artikuláció azonos. A billentés többnyire *leggiero*; a 16-od csoportok erős metrumúak, a dinamikai rajz itt is a modulációk irányát követi. A 19. ütem 2. felében a párhuzamos g-mollba való kitérést mesterien készíti elő.

A *Courante* tempója: negyed = ~130. A billentés itt is könnyed fél-staccato, kevésbé *leggiero*, mint az *Allemande*-ban. A basszus nyújtott ritmusú ugrásait „táncosan” frazeálja (1-4. ütem), majd következetesen *leggiero*-ban vezeti (18-23. ütem).

Agogikai mesterfogás a téma felütésének meghosszabbítása, ezzel az előző (ugyancsak felütéssel induló) tételhez képest rögtön más hangvételt üt meg, így a téma triolái váratlanul puhán indulnak. A triolamozgás legatójának egyenletessége alatt a táncos basszusok a kettős – lírai-táncos – karakterbe illeszkednek. A koncert-verzióban a tétel első felének és végének kadenciális basszuslépéseit arpeggiált akkorddá bővíti.

A *Sarabande*-ban az artikuláció és agogikai időzítés rendkívül szerencsésen ötvöződik. A lassú hármaskéntes fölött a dallamot mértéktartó rubatóval recitativósszerűvé stilizálja, az agogikai időzítéssel a harmóniáknak meditatív mélységet ad.

Minden ismétlést játszik; ismétléskor – elsősorban a stúdióváltozatban – puhít a témaindításon, a kezdőakkordot töri. Míg a stúdiófelvétel első két akkordja diminuendóval kapcsolódik egymáshoz, a koncerten „egyes” dinamikával szól a nyitómotívum.

A *Sarabande* dinamikai-emocionális kulminációja az ismétlőjel utáni domináns F-dúr témaindítás.

Amennyiben ezt a tételt összehasonlítjuk Gould verziójával, elsősorban karakterbeli különbséget érzünk. Lipatti *Sarabande*-ja líraibb és (hagyományos értelemben vett) romantikusabb hangvételű, Gouldé inkább epikus. Az artikuláció és a belső agogika viszont meglepő hasonlóságokat mutat.

A *Menüett I* tempója negyed = ~164, a *Menüett II* valamivel nyugodtabb, negyed = ~160. A tempóbeli különbséget nem, inkább karakterbelit érzékelünk. Artikuláció: basszus többnyire staccato, lépkedő, a felső szólam az ismétlőjelig két síkon mozog; az ismétlőjel után azáltal, hogy a hangsúlytalan ütemrészen levő nyolcadokat is „kihozza”, ugyanakkor enyhén megnyújtja, a zenei szöveget mintegy még egy latens síkra bontja: a középtengely fölött és alatt mintha két szólam „felelgetne” egymásnak (kottapélda 20. ütemétől):

14

Menuet I

Az ismétlések színben és hangsúlyozásban mindig új elemekkel gazdagodnak. A Menüett II mindkét periódusa másodszor dúsabban díszített. A Menüett I visszatérése előtt improvizatív jellegű kitöltő 16-okat játszik, a 24. és 44. ütemek mintájára.

Az ismételt Menüett I táncosabb, a karakterbeli különbség az első megszólaláshoz képest szembevetendő, már nem mozgunk két, illetve három dimenzióban, mindkét szólam szikáran staccatózik.

A *Gigue* előadása még a partitán belül is nevezetes Lipattinál, az ismétlések sokszínűségének és a mesteri fokozásnak a mintapéldája. A metrum erős (Gould sarkossága nélkül), a dinamikai keret és az artikuláció a struktúrát emeli ki (gondoljunk a 22. ütemben indított *crescendóra*). A basszus ütemkezdeteit általában takarékos pedálokkal nyújtja.

A tétel folyamán két ízben él hosszabb pedállal: a 28. ü. g-moll, valamint a 29. ü. Esz-dúr domináns-terckvart akkordfelbontását foglalja egy ívbe. A basszus nyújtása (5. ütemtől, 32. ütemtől) az áttekinthető szólamjátékot segíti ebben az esetben, így sokkal hallhatóbbá válik kétsíkú szerveződése.



Rendhagyó a végkifejlet előadói építkezése: a 34. ütemben induló hosszú decrescendóval a feszültség (paradoxális módon) nő – ezt a harmóniai struktúra (szűkített hangzatok leszálló szekvenciája) indokolja; majd a 41. ütemben kezdődő, dominánsra épülő nagyméretű crescendo ennek feloldását hozza.

A Gigue utolsó ütemét Lipatti nevezetes kadencia-érzéke formálja: ismétlés-kor a mű záróütemének kadenciális (B-dúr) gesztusát kiszélesíti: a basszus B-t oktávval mélyebben játszva mintegy kitágítja a hangzó teret, így valóban indokoltan érezzük az ismétlést és a zárás is kellő nyomatékot kap.

Összegezőképpen: a két verzió – stúdió és koncert – összevetése azt mutatja, hogy köztük alig van eltérés. Ismervén Lipatti minuciózus munkamódszerét, tudjuk: a legkisebb részletre is figyel; az eljátszások nagymértékű hasonlósága a tudatosság és intuíció művészi ötvöződésének következménye.

A Lipatti-leitmotívumként emlegetett *Jesus bleibet meine Freude* korálelőjáték négy változatban jelent meg.

Az első verzió készült a legkorábban (1941 áprilisában), Bukarestben, és jelent meg legkésőbb – rekondicionálva – a német Archipon cégnél 1995-ben. A mű előadásának megfogalmazásában átmeneti fázist képvisel. Zaklatottabb, még nem rendelkezik a későbbi változatok derűs nyugalmaival. Így jóval rövidebb is, mindössze 2'30" az 1950 júliusában felvett verzióval szemben, ami szinte egy perccel hosszabb: 3'23". A szólamok közötti egyensúly még nem ideális, a koráldallam túl domináns, a kísérő triolák szinte teljesen háttérbe szorulnak.

A második, 1947-es változat ezzel szemben lineáris vonalvezetésű, kissé talán túl objektív.

A harmadik – 1950-es – az előbbi kettő ötvözete: tempója lassabb, mint az '41-esé, viszont folyékonyabb, mint a '47-es, londoni verzióé. Vítathatatlanul

ebben sikerült érvényesítenie maradéktalanul elképzelését, a folyondár-jellegű „hangszeres” kíséret és koráldallam egyensúlya itt ideális. A polifonikus játék annyira mesteri, a téma annyira zavartalanul halad a kísérő szólamok textúrájában, a basszusok annyira telten puhák, hogy játékának hatása alól lehetetlen kivonni magunkat. A dinamika szinte végig folyamatos mezzoforte, hiszen a közepes hangerő hozza a zongora hangját legközelebb az énekhanghoz.

Volt tanítványa, Alain Naudé leírásából tudjuk, hogyan illusztrálta ezzel a korállal a polifonikus játékhoz elengedhetetlenül szükséges differenciált billentés-módot.⁶⁹ „Játékában a korál dallamát erősebben és éneklő hangon, a kíséretet pedig pianón, legatón és folyékonyan játszotta, úgy, hogy a dallam hangjait a másodperc törtrészeivel a kíséret hangjai **előtt** hozta. Billentésbeli eltérést egyáltalán nem lehetett hallani, csupán a szólamok vezetésének teljes függetlenségét.”

Lipatti még két korárelőjátékot tartott repertoárján, mindkettőt Busoni átiratában. Az (f-moll) *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* két változata közül az első a Columbia számára készült 1950. július 10-én, a második a Radio Sottens-ben hangzott el, a François Magnenat által készített interjú során, 1950. július 27-én.

A hangnemből adódóan sötétebb a tónus, az artikuláció a sorok szerveződését követi: a 2., 3. sor előtt lassít és fermatát iktat be; a 4. sor előtt nagyobb a lélegzetvétel, de már nincs lassítás; a 12. ütem 3. egységén – a drámai zárlaton – nem tartja be a Busoni által jelölt koronát, hiszen ez fêkezné a 10. ütemben, a 4. strófa felütésétől elindított dinamikai-érzelmi fokozást, ami a 16. ütemben, a domináns tetőzik. A Busoni által bejelölt trillát is az éneklő jelleg érdekében 32-edekre redukálja, így az szervesebben épül a koráldallamba. A záróakkordokat tenutón, a felső szólamot viszont legatón vezeti.

A (g-moll) *Nun komm der Heiden Heiland* korárelőjáték az 1951-ben megjelent Columbia-albumon szerepel, a felvétel pedig 1950. július 10-én, Genfben, a másik két előjattékkal egy napon készült. Ez az előjáték formai elrendezésében a G-dúrhoz hasonló annyiban, hogy itt a koráldallam-sorok között közjáték, a dallam belépése előtt 3 ütemes előjáték, végül az előzményekhez szervesen kapcsolódó utójáték is tartozik, viszont „a capella” rész itt a G-dúrtól eltérően nem szerepel. Lipatti minden elő- és közjátékot másképpen „regisztrál”, mint a koráldallamot éneklő részt. A 4. sor 2. ütemét ugyanúgy játssza, mint az 1. sor strófa másodikát, hiszen Busoni 64-ed értékű díszítése túl virgonc lenne az alap-hangulathoz képest, máshol sem tartja be a jelölt mordenteket.

Az 1950-es év júliusának genfi lemezfelvételeit a Columbia londoni „team”-jével a 2. fuvola-cembalo szonáta Siciliano-tételével kezdte, július 6-án. Mivel ebben az esetben hangszeres tétel átiratáról van szó, az artikulációt ennek megfelelően alakítja. A basszusokat szünetekkel választja el, a középső szólamot leggiero-billentéssel, a felsőt pedig legatón, éneklően vezeti. Ez a három sík artikuláció szempontjából a darab során változatlan, a két érzelmi csúcspontot –

⁶⁹ Naudé: Idem

amelynek során a dallamot hordozó felső- és az addig ostinatót játszó középső szolam a basszus domináns-orgonapontja fölött imitál – rövid pedálokkal színesíti.

Lemezhagyatékában még egy Bach-mű, a *d-moll versenymű* is szerepel (BWV 1052) Busoni átíratában; a koncertfelvételt egy zenekedvelő amatőr készítette, 1947 október 2-án, Amszterdamban. A Concertgebouw zenekarát Eduard von Beinum vezényli.

Több szempontból is különös figyelmet érdemel a felvétel: egyrészt az egyetlen Bach-versenymű, mely Lipatti előadásában ránk maradt – művészi érettségének tanúbizonyságaként – ugyanakkor viszont felveti az eredeti szöveg respektálásának, a Bach-zene előadási stílusának örök problematikáját. (Ismerjük már Lipatti véleményét a korabeli hangszerválasztással kapcsolatban, ezért talán fölösleges erre a kérdésre ismét kitérnünk).

Lipatti a Busoni-variánst csupán részben veszi át, ezen részek kiválasztásában hangzásideálja és stílusérzéke vezeti: azokat a részeket, melyek az eredeti cembalószólamot kiemelik vagy kiegészítik, megőrzi. Azonban mivel a cembalótól eltérően a zongora hangszíne nem tud teljesen beilleszkedni a zenekarba, Lipatti számára a cembalószólam zongorán való szó szerinti reprodukálása kényelmetlen és nem kielégítő hangzású lenne. Ahelyett tehát, hogy cembalo-effektusokat próbálna zongorán imitálni, a modern zongora hangszínelőhetőségeit aknázza ki. (Színgazdagság szempontjából felvétele mindenesetre a Richter-verzióé fölött áll, aki viszont az eredeti cembalo-szólórészt játssza zongorán).

Ahol a zongora beilleszkedése nem megfelelő, ott nem játssza szólamát az első és második tétel bevezető és záró zenekari tuttijában, vagy a harmadik tételen belül. A második tétel során az eredeti változatot választja, Busoni akkordjait – fölösleges sallangként – elhagyva. Az eredeti szöveget kifejezőbbé teszik a különböző regisz-terekbe való transzponálások, így az 1. tétel 28. ütemében induló átvezető részének és az analóg résznek (122. ütem) oktávába helyezése, a basszus számos helyen történő oktávkettőzése vagy akkorddá egészítése. A következő példában az oktávkettőzés a cembalo- vagy orgonatechnikát érzékelteti, a felső sor az eredeti (Bach), a második a Busoni-verzió részlete:



Az első tétel 148. ütemében induló, orgonapontra épülő szólókadenciájában az orgonához megtévesztésig hasonló hangzást ér el. A fokozás nagyobb, és ennek megfelelően a diminuendo is drámaibb az általunk megszokottnál. Mesteri a kadencia utolsó ütemében a zenekar belépésének kis agogikai előkészítése.

A második tételben, mint említettem, az eredeti szöveget játssza, a záró tutti előtt viszont – ismét az orgonahangzás érdekében – a rövid szólókadenciát oktávban kettőzi. Ugyancsak orgonaszerűek a 3. tételben a repetált-hangos motívumok terc-kettőzése (másodszori elhangzásukkor), valamint az utolsó tutti megelőző akkordláncok. Gyakran Busoni szövegén belül az eredeti szöveg elemeit hangsúlyozva váratlan hatásokat ér el, főképpen a szólószólam és tutti között teremt egyébként kevésbé hallható analógiákat.

Végső soron Lipatti előadását személyes variánsnak tekinthetjük, melyben szintézisre törekedett az eredeti szöveg és a Busoni-változat között. Az eredeti szövegtől való eltérésének fő oka valószínűleg a korszellem, az akkori előadói gyakorlat, ez a tény azonban nem csorbítja az előadás értékét, hiszen a zene értelme, a mű hatása maradéktalanul érvényesül. A szólamjáték, az artikuláció, az erős metrum, a gyakori non-legato játékmód a szélső tételekben, valamint az éneklő, hosszú előkék, a finom ritmikai agogika mind a szigorúbb értelemben vett barokk előadásmód kereteibe is illeszkednek.

Az eredeti szöveg, korhű előadás dilemmáját Lipatti esetében a francia muzikológus, Henri-Louis de la Grange így „dönti el”: „Azon kevés művészek egyike, akinél ignorálhatjuk a híres cembalo-zongora vitát, amelyre már annyi tintát pazaroltunk, mióta a cembalo ismét divatba jött (...) Az előadás különböző elemei fölött uralkodó harmónia Lipattit Bach zenéjének abszolút ideális előadójává teszi és bizonyítja a szerző zenéjének mély szellemi értését.”⁷⁰

1.8.1. A Bach-felvételek után lépünk egy másik barokk szerző, **Domenico Scarlatti** irányába. A hangszerválasztás dilemmája itt is kísért, hiszen tudvalevő, hogy Scarlatti is eredetileg cembalóra írta műveit. A cembalos Scarlatti-szonáták reneszanszát (is) Wanda Landowska vezette be, az első kompetens szaktekintély Scarlatti „dolgokban” azonban tanítványa, Ralph Kirkpatrick.

Bár a Scarlatti-szonáták magától értetődően a cembalósok repertoárjához tartoznak, de a zongoristák is szívesen játsszák őket. A zongorás Scarlatti-szonáták egyenjogúságának, életképességének, művészi hitelének meg-alapozásához Walter Gieseking, Arturo Benedetti Michelangeli, később Horowitz, Christian Zacharias, Glenn Gould, Aldo Ciccolini mellett Dinu Lipatti is hozzájárult.

Lipattinak három Scarlatti-szonáta felvétele maradt az utókorra.

Az első – *G-dúr K 14* 1941 áprilisában készült Bukarestben próbafelvételként, majd a német Archipon gondozásában 1995-ben jelent meg cd-n. Virtuóz, világosan artikulált előadás.

⁷⁰ Henri-Louis de La Grange: Dinu Lipatti. Disques, Paris, 1955: nr. 75–76

A *d-moll, Pastorale-szonátát (K 9)* az *E-dúrral együtt (K 380)* 1947. szeptember 27-én, Londonban vette fel. Ez utóbbi két szonáta a Columbia-nál 1951-ben jelent meg, majd cd formájában, remasterolva az EMI-nél, 1986-ban. Fényes tónusával, kristály-tiszta és egyenletes játékaival, páratlan hangkultúrájával időtlen miniatűrökké varázsolja őket.

A *d-moll szonáta* mindkét formarészét az előírásnak megfelelően ismétli, ismétléskor paránytrillákkal gazdagítva a triolák első hangjait. Az ornamentika a stílus-nak megfelelő.

Az *E-dúr szonátában* változatosabb a billentése, ami mindig a motívum jellegének megfelelően alakul: a lépcsőzetesen haladó dallamfordulatoknál cantabile-legato, a trombitaszerű 2. témában staccato. A rezonancia elveinek ismeretéről tanúskodik a basszus-imitációk non-legato játéka. Ebben a szonátában nem ismétli a két formaegységet, viszont az eredeti szövegbe illeszt 4 ütemet: a 37–38. ütem között ismét eljátssza a 35–36. ütemet, majd a 38–39. ütemet kis eltéréssel megismétli.

Lipatti érdeklődését mutatja, hogy hat Scarlatti-szonátát átírt fúvóstrióra, valamint fúvóskvintettre.

1.9. Lipatti Mozart-játéka

A bécsi klasszikus szerzők közül csupán Mozart-felvételek maradtak fenn. Haydnról kevés említés történik Lipatti kapcsán, csupán arról van tudomásunk, hogy kadenciát írt a D-dúr zongoraversenyhez, erről kompozíciói jegyzékében,⁷¹ valamint Miron Șoarec „Barátom, Dinu Lipatti” című könyvéből értesülünk. Bár repertoárján tartotta Beethoven Waldstein- és (op. 31 no 1) d-moll szonátáját, valamint 5. zongoraversenyét, úgy érezte, még nem elég érett ahhoz, hogy a bonni mester műveit tolmácsolja. „*A zene súlyos dolog*” – hajtogatta. Arthur Schnabel kollégája és barátja unszolására 1950 júliusában tervbe veszi a Waldstein-szonáta lemezfelvételét. 1950 nyarán – halálos betegen – édesanyjának írott levelében említi: „*úgy érzem, kezdem megérteni Beethoven zenéjét*”.⁷² A sors, mint tudjuk, nem engedte, hogy Lipatti Beethoven-felvételt hagyjon ránk, 1950. december 2-án meghal. A rádióban egy Beethoven-kvartettet közve-títettek. „*Ahhoz, hogy ilyen zenét írjon valaki, Isten eszköze kell legyen*.”⁷³

Visszatérve a Mozart-felvételekre, két nagy lélegzetű művet, a **KV 310 a-moll** szonátát lemez- és koncert-, valamint a **KV 467 C-dúr** zongoraverseny koncertfelvételét (saját kadenciáival) ismerjük.

⁷¹ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: Melléklet

⁷² Édesanyjának, Ana Lipatti-nak írott leveléből. (Dragoș Tănăsescu magángyűjteményéből. Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 133)

⁷³ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 138. (Emilé Vuillermoz: Mort à son piano. Le Monde, Paris, 1950. december 5).

A tragikus hangvételi *szonáta* a XIX. század – egyébként Mozarttól meglehetősen idegenkedő – zongoristáinak kedvence volt, Mozart egyetlen jelentős művét látták benne. (Mint tudjuk, Liszt egyáltalán nem játszott Mozartot, tanítványa, Emil Sauer is csupán az a-moll szonátát tartotta műsorán).⁷⁴

Az a-moll szonáta két Lipatti-verziója: egy stúdió – ez 1950. július 9-én, Genfben és egy koncertfelvétel, ami a besançoni koncerten készült. A két felvétel dinamikai rendeződése, az előadás összes lényeges paramétere nagymértékben hasonló – hangról hangra kidolgozott elképzeléseinek köszönhetően. A koncerten ismétli a 2. tétel expozícióját, ennek következtében a 2. felvétel 14'11" a stúdióban feljátszott 13'23"-cel szemben. A leginkább hallható különbség a hangszerek (Steinway-Gaveau), az akusztika (stúdió-koncertterem) és a felvétel minőségében (stúdió-rádió) gyökerezik. A tempók azonosak, a dinamikai rajz, a pedál, a billentés, a szólamvezetés, a frázisok tagolása, a ritmus szinte tökéletesen fedi egymást. A koncertfelvételen a formai tömbök koherensebbek, az agogika szűkebb keretek között mozog.

Lássuk Lipatti Mozart-játékának jellemzőbb jegyeit. Mindkét Mozart-mű előadásán érződik meggyőződése, miszerint „a zene súlyos dolog”. Az a-moll szonáta drámai, ez a drámai súly – lírai jegyekkel ötvöződve – interpretációjának alapvető stílusjegye. Ilyen vonatkozásban Mozart-megközelítése inkább Arthur Schnabeléhez közelít, nem a XIX. század pianistáihoz, akik – ha egyáltalán Mozartot zongoráztak – a rokokó stílusjegyeket hangsúlyozták és stílusidegen romantikus frazolásással és dinamikával torzították el. (A jeles német pianista, Walter Gieseking ilyen szempontból inkább a XIX. sz. Mozart-képét hozza).

Lipatti ezzel szemben már a XX. század modern Mozart-előadói felfogását vallja, amely a mozarti zene különlegesen kiegyensúlyozott formai kapcsolatait hangsúlyozza. Albert Einstein volt az, aki a múlt század 30-as éveiben először hívta fel a figyelmet a mozarti zenében rejlő „démonikus elemre”. Lipatti felfogása erőteljes, széles dinamikai skálájú, kerek tónusú Mozart-előadást eredményez – „post-einsteini” felfogást képvisel.⁷⁵

A darab hangneme Mozartnál a reménytelenséget jelenti. A „maestoso” – fenséges, magasztos – jelző már a tempójelzés kísérője (Allegro maestoso) – tehát a fenséges-tragikus elem hangsúlyozása a szerző elképzeléseivel, a szöveg zenei-emocionális tartalmával tökéletes összhangban áll. Lipatti drámaisága a legcsekélyebb engedményt nem teszi sem a romantikának, sem a rokokós, könnyed bájnak, játékoságnak. Mielőtt hiányérzetünk támadna és túlsúlyosnak ítélnénk ezt a fajta Mozart-megközelítést, ne feledjük, mindkét Lipatti-felvételen szereplő mű elsősorban Mozart interiorizált és drámai stílusjegyeinek hordozója. Lipatti játékában megérezzük, hogyan játszott volna Beethoven.

⁷⁴ Harenberg Klaviermusikführer. Harenberg, 2. überarbeitete Auflage, 1999: 587

⁷⁵ A kifejezés Harold C. Schonberg: The Great Pianists c. könyvében található: 422

Az *a-moll szonáta* – amellet, hogy Mozart kevés Sturm und Drang-hangvételő műveinek egyike – ugyanakkor előremutató is, hiszen ott kísért Beethoven op. 31/2-es szonátájában.⁷⁶ Logikus tehát, hogy Lipatti Mozart-játéka e mű esetében mellőzi a rokokó stílusjegyeket.

Megközelítése tónusára is kihatással van, billentését ugyanis magvasság, kekség, testes puhaság jellemzi. Amennyiben meghallgatjuk pályatársai korabeli Mozart-felvételeit (Clara Haskil, Bruno Walter), mindenképpen ez tűnik szembe.

Az *1. tétel* tempója telitalálat. Az előkék hosszúak, változatosan és árnyaltan kifejezőek. A súlytalan ütemrészekre kerülő ritmikai hangsúlyok (lásd: dolgozatom „Lipatti alapvető zenei elvei”-fejezetét) váratlan megvilágításba helyeznek egy-egy motívumot. Példa: 20-21. ütem, 35–36. ütem basszusa; 94. ü., ahol következetesen a leszálló sóhajmotívumok felütéseit emeli ki:



A 23. ütemben induló C-dúr 16-odok sem oldják a drámai hangvételt. A zárótema előtti kis agogikai időzítés – amely a reprízben sokkal hangsúlyosabb – a záró és főtema közötti motívikus rokonságot érzékelteti.

A kidolgozási rész 58. ütemétől – a H-orgonaponton kibontakozó nagyméretű fokozás során – nem alkalmazza a legtöbb kiadásban jelzett forte-piano dinamikai szembeállítást, ehelyett pianóról indítva 12 ütemen keresztül folyamatos crescendóval érkezik a szubdomináns d-moll-csúcsra.

Dinamikai építkezése és pedálhasználat a szorosan összefügg: ugyanazon motívum ismétlésekor – visszhanghatás céljából – a pedált teljesen kiemeli.

A *2. tételre* is sokkal inkább a drámaiság, mint a felhőtlen líra a jellemző, így ez közelít hangulatában a két szélső tételhez. Az előkéknek, ornamenteeknek (itt is) kifejezőeszköz-szerepük van, a frázisokat finoman árnyalt, flexibilis agogikával formálja (lásd: 29. oldal).

A koncertfelvétel *2. tételének* kontúrjai élesebbek, kérlelhetetlenebb a kidolgozási rész indítása, főképpen a 35. ütem dinamikájának a stúdiófelvételtől való eltéréseinek következtében (ezt a stúdióban pianón, a koncerten viszont fortén játszott). A modulációkat hangszínváltással is kiemeli: ilyen a kidolgozás párhuzamos mollba való kitérésének (46. ütem) tónus-puhítása.

A *3. tételt* az áttekinthetőség, tiszta és világos szólamvezetés jellemzi.

⁷⁶ Harenberg: Idem

Az érzelmi tetőpont előadói megoldása különlegesen kifinomult: „*a Presto-Finale árnyékként suhan tova, így érkezik a csúcsponthoz, a maggiore-rész belépéséhez, egy olyan A-dúrba, amely fájdalmasabban és bánatosabban szól, mint az azt megelőző és ezt követő minore-részek fatalisztikus árnyjátéka.*”⁷⁷ A költői megoldás pianisztikai oldaláról: az a-mollból A-dúrba vezető ütemben a billentés árnyalása és a pedál-technika kombinációja varázsos színhatást eredményez, ezzel készíti elő az említett érzelmi csúcspontot, a drámai sötétség lírai szigetét.

A **C-dúr koncert (KV 467)**, bár hangnemileg mindenképpen optimistább, mint az a-moll szonáta, ne feledjük, hogy ugyanabban az alkotói periódusban született – Mozart életének utolsó éveiben, Bécsben – mint a d-moll, A-dúr és c-moll koncert.

(Lipatti maga beszél Mozart szimfonikus írásmódjának élete vége felé bekövetkező változásáról, polifonikusabb irányba mozdulásáról: „*ammène d’une manière irresistible la pensée vers les premières oeuvres de Beethoven*”).⁷⁸

A zongoraverseny felvétele koncertfelvétel. A luzerni fesztiválon készült, a Luzerni Fesztivál zenekarát Herbert von Karajan vezényli. Ezen a felvételen Lipatti Mozart-játékának ugyanazon elemei vannak jelen, mint a szonátában, azzal a különbséggel, hogy itt a drámai effektus (talán) még hangsúlyosabb. A tónus, billentés beethoveni tömörségű (idéztük már Lipatti alapfelfogását a műről). A kantilénák rendkívül diszkrét rubatójánál szinte érezhetően óvakodik a romantikus megoldásoktól; ez a tendencia leginkább a koncert *Andanté*jában érezhető. A repetált hangokat változatosan dinamizálja, a trillákon belül is finoman árnyal, így ezek vibrató-szerűekké válnak.

A versenymű *első tételén* mértem le a számokban kifejezhető Lipatti Mozart-agogikát. Itt nem annyira kisléptékű, hanem inkább szélesebb formai egységekben érvényesülő rubatóról beszélhetünk. A tempóbeli fluktuációk természetesen – a stílusnak megfelelően – sokkal behatároltabbak, mint a romantikus versenyművek esetében.

A témák karakterét tempójuk árnyalatnyi megkülönböztetésével is differenciálja: a főtéma negyed = ~ 132; az átvezető részek negyed = ~ 134-138-ig pörögnek fel. A zongora deklamáló g-moll gondolata súlyosságának megfelelően lassabb, ~ 130.

A 2. téma kevéssel (negyed = ~ 130-132) nyugodtabb, mint az első Érdekes, mennyire kadenciaszerűvé válik a parlando-formálás következtében a 162. ütem 4 ütemes zongoraszólója, az alaptempóra csupán a kromatika szorító béklyójából kiszabadulva, a zenekar belépésével talál rá.

A kidolgozás sokkal nyugodtabban indul (negyed = 120), kismértékű levegővétel után tér vissza az eredeti tempóhoz a 231. ütemben.

⁷⁷ Karl Schumann: The Distant Sound of Dinu Lipatti’s Name (Great Pianists of the Century-sorozat, lemezrecenzió)

⁷⁸ Magnenat: idézett interjú, 1950: óhatatlanul eszünkbe juttatja Beethoven első műveit.

A 2. tétel zenekari bevezetője meglehetősen tranquillo-jellegű (negyed = ~53), vajon itt is lehetett nézeteltérés a tempót illetően Karajan és Lipatti között (mint a Schumann-koncert esetében)? Mindenesetre erre enged következtetni Lipatti valamivel folyékonyabb tempóvétele a szólóhangszer belépésekor (~ 58). Már a középtételben, de még inkább a harmadikra jellemző (negyed = 176), hogy árnyalatnyi tempóváltozá-sokat követően ugyanazon frázis alatt, többnyire egy főfunkción helyrerázódik, helyére kerül a metrum!

A versenyműben is érvényesül polifonikus hajlama, hiszen annyira következetesen vezeti a különböző szólamok hangjainak intenzitását, hogy valóságos „dinamikai polifóniáról” vagy „dinamikai hierarchizálásról” beszélhetünk.

Az 1. és 3. tételben saját kadenciáit játssza, ezek – a mű tematikájához szervesen kapcsolódva – Beethovenre emlékeztető motivikus fejlesztéseket tartalmaznak.⁷⁹

Karajan később így emlékezik együttműködésükre: „*Nem zongorajáték volt már, hanem zene, mely levetett magáról minden földi terhet; zene, annak legtisztább formájában.*”⁸⁰

1.10. Romantikus szerzők műveinek Lipatti-felvételei

1.10.1. Lipatti és Chopin

Eredeti elképzelésem szerint a romantikus művek felvételeit egy fejezet keretében tárgyaltam volna. A romantikán belül azonban Lipattinak Chopin muzsikájával annyira közeli és specifikus volt kapcsolata, hogy szükségesnek tartottam ennek külön fejezetet szentelni. Emlékezzünk, mit mondott szeretett tanárnőjének, Florica Muzicescunak⁸¹: „*bár mindent egyformán szívesen játszom, mégis talán Chopin az a szerző, akit preferálok (...) de Bach, ő teljesen más: ő magát a zene lényegét képviseli számomra.*”. Avagy: „*Bach zenéje a zene, Chopin pedig a zongora szenvedélyét jelenti Lipattinak.*”⁸²

Lipatti szerint Chopin minden zongorista legnagyobbika volt, talán még Lisztnél is nagyobb. Tanítványainak elmondta: e két szerző művei magukon viselik alkotóik keze nyomát zongoraműveik írásmódján keresztül, amely információkat közvetít számunkra saját játékukkal, technikájukkal, sőt: kéztartásukkal kapcsolatosan. Így Chopin játéka – szerinte – újítóbb volt Liszténél.⁸³ Chopin írásmódjából arra a következtetésre jutott, hogy enyhén kifelé – vagyis a

⁷⁹ Az Editura Muzicală 2003-as tervei között szerepel Lipatti hat Mozart-versenyműhöz írott kadenciája, Viniciu Moroianu zongoraművész gondozásában. A KV 36, Esz-dúr (kézzongorás); a KV 466 d-moll, valamint a fentebb tárgyalt KV 467 C-dúr koncerthez írt Lipatti kadenciákat.

⁸⁰ Hommage à Dinu Lipatti: 57

⁸¹ Theodor Bălan: Cu Florica Muzicescu despre Dinu Lipatti. Muzica, București, 1967/3

⁸² Henri-Louis de La Grange: Idem. (Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 169)

⁸³ Alain Naudé: Idem

zongora két széle felé – fordított kézzel zongorázott, amivel a hüvelykujjat a fekete billentyűkhöz közelebb, ugyanakkor a többi ujjal azonos távolságra helyezte a hangszer szélétől, ezzel az oktávjátékot segítve. (Nézetének igazolására az op. 10 no. 2 etűdöt hozta fel, amely ezzel a kéztartással sokkal könnyebben kivitelezhető). Liszt viszont a billentyűvel párhuzamos ujjakkal játszott, ami a hüvelykujjat messzebb helyezte a fekete billentyűktől, mint Chopin esetében. A később napvilágot látott feljegyzések Lipatti meglátását igazolják, ugyanakkor kiderül: Liszt is változtatott kéztartásán öregkorában.

Chopin-megközelítése alapvetően klasszikus, érzelmi univerzumát komolysággal, egyszerűséggel és tisztasággal idézi fel. A tartalom romantikus, a forma viszont klasszikus. Gyakran mondta: Chopint úgy kell játszani, mint Bachot, ugyanazzal a fegyelemmel, a részletekre való odafigyeléssel, egyszerűen: ugyanazzal a tisztelettel. Ez a Chopin-megközelítés ellentétben állt Lipatti korának uralkodó interpretációs felfogásával. (Érdekes, hogy Artur Rubinstein a maga során a következő-képpen fogalmaz: „*úgy zongorázom Chopint, mintha Mozart lenne*”).⁸⁴

Alfred Cortot – Lipatti mestere – volt az a korszakalkotó Chopin-előadó, az a romantikus, szuverén egyéniség, aki azt hirdette: magától Chopintól tanult frazeálni, aki szerint Chopint nem játszani, hanem újraalkotni, újratemetni kell.⁸⁵ Rubatóját szinte állandó deklamáció jellemzi, a tematikus kontrasztokat hiperbolizálja.

Lipatti a Chopin-Cortot spirituális vonal folytatója, koncepciója súlypontjában azonban elsősorban – a romantikus tartalom kifejezése mellett – a klasszicizálás, egyensúlyra való törekvés áll. Rubatója rendkívül rugalmas, frazeálását nemes egyszerűség jellemzi. Ez a komolyság Chopin szigorú elveit tükrözi – aki klasszikusnak vallotta magát, lelke legmélyéig, Bach, Scarlatti, Mozart, valamint az énekszerűség terén Bellini voltak a példaképei., Tanítványait metronóm segítségével oktatta, ugyanakkor kortársai tanúsága szerint ő maga meglehetősen szabadosan zongorázott⁸⁶

Külön tanulmány tárgya lehetne Cortot és Lipatti Chopin-rubatójának összehasonlítása. A különbség lényege (röviden) szerintem abban áll, hogy míg Lipatti rubatója Chopin egyik példaképének és inspirációs forrásának, a Bellini-i belcanto énekstílus stílusjegyeit ülteti át a billentyűzetre, Cortot-é – alapvetően deklamáló jellegénél fogva – a Verdi-operák előadásmódjára emlékeztet. (Verdi ugyanis énekeseitől (szinte) állandó deklamálást várt el).

Lipatti egyik koncertje után Toscanini így kiáltott fel: „*Végre, egy szeszélyesség nélküli Chopin és végre egy rubato, ami tetszik nekem!*”⁸⁷

⁸⁴ Harvey Sachs: Arthur Rubinstein, Great Britain, by Weidenfeld & Nicholson, 1996

⁸⁵ Bernard Gavoty: Alfred Cortot. Buchet/Chastel, Paris, 1977

⁸⁶ Charles Rosen: A klasszikus stílus. Zeneműkiadó, Budapest, 1977: 147

⁸⁷ Bărgăuanu-Tănăsescu. Idem: 169

Míg Cortot játéka elsősorban drámai és – előadói ideáljának megfelelően – festői elemekben gazdag (mint tudjuk, a zeneműveket elsősorban képileg közelítette meg),⁸⁸ Lipatti líraisága, tökéletesre csiszolt, az egészzel harmonizáló részletei, derűs kiegyensúlyozottsága eltérő Chopin-előadásmódot eredményez. Ehhez az ideálhoz kapcsolódik később A. B. Michelangeli, S. Richter, Claudio Arrau, Murray Perahia, V. Ashkenazy, M. Argerich, E. Kissin művészete is.

Koncertprogramjai, felvételei és 1957-ig felvázolt programtervezetei egyaránt bizonyítják: Chopin Lipatti kedvenc romantikus szerzője.

Lássuk tehát a Chopin-felvételeket. A következő művek szerepelnek a lemezanyagukban:

Barcarola op. 60
e-moll zongoraverseny
cisz-moll mazurka op. 50 no. 3
Desz-dúr noktürn op. 27 no. 2
h-moll szonáta op. 58
Gesz-dúr etüd op. 10 no. 5
e-moll etüd op. 25 no. 5
14 keringő (integrális)

Kezdjük a nagyobb lélegzetű művekkel. A **h-moll szonátát** 1947. március 1-én és 4-én vették fel a londoni Abbey Road-Studio 3-ban, a felvétel ugyancsak 1947-ben jelent meg a Columbia gondozásában. A lemez a Charles Cros Akadémia Nagydíját érdemelte ki 1949-ben, Párizsban. Az EMI 1989-ben cd-n ismét kiadta, majd a Philips „Great Pianists of the 20th century” sorozatának Lipatti-albumán is szerepel.

A felvétel nemcsak Lipatti és a zongora-előadóművészet, hanem magának a műnek az utóélete szempontjából is jelentős. Ugyanis a pianisták kedvence a b-moll szonáta volt, sokkal inkább, mint a h-moll. Természetesen a Chopin „klasszikusok” – Cortot, Egon Petri, Brailowsky, Arthur Rubinstein – feljátszották lemezre, de a h-moll szonáta művészi kultuszát Lipatti legendás 1947-es felvétele indította el.⁸⁹

Lipatti h-moll szonátája elsősorban a zenei építkezés egységével tűnik ki.

A *nyitótétel* architektóniája következetes. A dallamvonalak tisztasága, a rubato diszkréciója, a polifonikus érthetőség és ugyanakkor a feltartóztathatatlan ritmus fémjelzi Lipatti plasztikus előadását.

A főtéma-csoport axiomatikusan tömörszerű, a szünetek beépülnek a zene folyamátába, az agogika mindig valamilyen zenei eseményhez kapcsolódik. Ilyen például az e-moll témabelépés előtti rövid „csend” (a 8. ütemben), ettől a főtéma hősiessége hirtelen líraiba fordul, a 31. ütem előtti agogikai lélegzetvétel pedig a

⁸⁸ Claude Nanquette: Anthologie des interprètes, Stock, Paris, 1979

⁸⁹ Harenberg: Idem: 257

viharos d-moll átvezető rész indításának drámai erejét fokozza (lásd: 25. o.), a szünetek rendkívül precíz betartásával ezeket a drámai fejlesztés retorikai eszközeivé teszi. A 37. ütem „tenor”-sóhajának (b–a) agogikai széthúzása a második téma hangulati előkészítésében játszik szerepet.

A második téma következetesen végigviszi a hangsúlytalan ütemrészek – jelen esetben az ütemek negyedik (utolsó) negyedeinek felütésként való értelmezését (41. ütem: g^2 ; 45. ü.: $fisz^2$; 47. ü.: $cisz^3$, lásd: 30. oldal kottapéldáját). A két kéz játéka között néha kismértékű rubatóval él, a dallam pillérhangjait a balkéz trioláihoz képest késleltetve hozza.

A zárótéma előkészítésének varázsa is a finom, formáló agogikán múlik, a 72. ütemtől accelerandóval teszi nyomatékosabbá a 74. ütem dominánsa felé törekvő crescendót, majd enyhe lassítással vezet vissza a mesteri rubatóval indított zárótémához, melynek során – akárcsak a második téma esetében – az ütem fősúlyára eső dallam-hangokat a basszushoz képest parányi késéssel indítja.

A feldolgozás első szegmensét az expozícióból vezeti ki. A tempó változatlan (kisebb agogikáktól eltekintve), a 92–106. ütemek bonyolult, szövevényes motívumai fejlesztése bachi tisztasággal szól. A fokozást egyenesen, töretlenül vezeti a 117. ütem Desz-dúr Asz-domináns tetőpontjáig.

Mint tudjuk, Chopin a szonátaforma elvét úgy tágította ki, hogy a nyitótétel fő témája már a kidolgozás folyamán visszatér, így a repríz már csak a melléktémát hozza vissza. A fő téma visszatérése a h-moll szonáta 1. tételében esetében a drámai–ellenpontoszó fokozás után a 110. ütemben, a tétel leghosszabb feszültség-akkumulációja után következik be. Lipatti ezt a formai-érzelmi csúcst úgy készíti elő, hogy a 104. ütem enharmónikus modulációjánál ($Aisz = B$) hirtelen a dinamikai és ritmikai mozgást egyidejűleg visszafogja. Ez – mint ahogy hamarosan kiderül, „vihar előtti csend”, amiből később annál drámaibban emelkedik ki az első téma c-moll repríze. A moduláció után – a 106. ütemtől kezdődően – viszont sűrűsít. Érdekes megfigyelni, hogy különböző művészek mennyire más felfogásban játsszák a kidolgozási részt. Rubinstein subito più mosso-ban indítja, nála a visszatérés súlypontja a 2. téma repríze. Argerich epizodikusabban, kevésbé lineárisan építi fel, akárcsak a szóbanforgó tétel egészét.

A h-moll szonáta *scherzója* „a legrövidebb Chopin-scherzo, szinte túl rövidnek hangozhat, ha a természetesen gyorsabb szélső szakaszok és a nyugodtabb Trio nehéz, de fontos tempóviszonyát nem találjuk el.”⁹⁰

Lipatti perlatúrája a fő részben mozarti egyenletességgel szól, ugyanakkor a balkéz megtámasztó jellegű szólamát sem hanyagolja el. A Scherzo és Trio előadói szempontból kulcsfontosságú átvezetésénél, az enharmónikus váltásnál ($Esz = Disz$) kis agogikai időzítéssel él, a felső szólamot – a közös-átértelmezett – hangot megnyújtja, a hozzá tartozó harmóniát viszont kiváltja, így a Trio meglepő természetességgel indul az (tulajdonképpen) alig nyugodtabb tempóban.

⁹⁰ John Ogdon: Chopin. (Zongoramuzsika kalauz. Zeneműkiadó, Budapest, 1976:223)

A *Largo* a Desz-dúr noktürn Lipattijának színeiben, sötét hangú lírájával szólal meg. A romantikus érzület túláradása a ritmikai keretet sosem ingatja meg. Töretlen dallamvezetésének egyik eszköze (ismét) az általa oly fontosnak ítélt hangsúlytalan ütemrészek kiemelése. A bevezető négy ütem tagolásánál a deklamáló első két ütem végén visszatart, ez úgy a színbeli, mint a hangulati váltáshoz szükséges. A 6. ü, valamint a 11. ü. úgy az agogikai (első *fisz*²), mint a ritmikai (második *fisz*²) kiemelés példáit hozza. A 11. ütemben, a legtöbb kiadásban jelzett fortét nem játssza, viszont a 13. ütem cisz-moll kitérőjét sötétebbre formálja (Rubinsteintől eltérően, aki vele ellentétben itt világosítja a dinamikai árnyalatot). Az arpeggiatákat lassan bontja ki, a zongora hangjának beszédszerűségét fokozva.

93

A főrész visszatérése előtti merész akkordfűzéseknél a dinamikai árnyalás és a visszatartás együttesen – amely Lipatti logikus következetességével ismét egy enharmónikus modulációt hangsúlyoz – a főtéma visszatérésének dolcissimóját a tétel érzelmi súlypontjába helyezi.

A *Finale* meglepő, a szokottnál szaggatottabbra játszott unisono-tömbjei után megjelenő főtéma folyamatossága, lineáris vezetése töretlen. A tagolás (formai részek elválasztása) érdekében a téma utolsó, H-dúr akkordja staccato. A Fisz-dúr átvezető részben Lipatti leggierőjét és szólamjátékát csodálhatjuk. A tételen belüli fokozás vezetésének van két apró, egy agogikai és egy dinamikai „titka”: a 207. ütem repríze előtt már 3 ütemmel visszafogja a tempót, így a témavisszatérés nyomatékosabb, hatásosabb, valamint a 226. ütemben, az oktávketőzésű reprízt hirtelen alacsonyabb dinamikában indítja, ezáltal a mű végéig vezetett crescendo monumentálissá nő.

Robert Aguetant francia muzikológus így fogalmaz az 1965-ben kiadott Chopin-albumban: „*Lipatti lemeze alapköve a chopini diszkográfiának és az egész lemeztörténetnek. A felvétel életkora (mely a 78-as fordulatszámú lemezek korának vége felé készült) nem befolyásolja zenei tökéletességét, amely összehasonlíthatatlan és példaértékű. Ami jellemzi, az nem avul el: az abszolút tökéletes, a koncepciónak alárendelt zongorázás, aminek stilisztikai tisztasága isteni intuícióval párosul. Szabadság és rigorózusság, költészet és fenséges, transzcendentális virtuozitás egysége sosem volt eszményibb.*”⁹¹

A **14 valcer** felvétele Lipatti egyetlen integrálisát képviseli. Az op. 34 no. 1 kivételével (amit három ízben is felvett: Bukarest, 1941; Zürich, 1946; London, 1947), a keringők két felvételét ismerjük: az első – a stúdió – Genfben, 1950 júliusában, a második besançoni koncertjén készült. Cortot-hoz hasonlóan nem sorrendben játssza a keringőket, hanem bizonyos szempontok: kontrasztáló vagy egymást kiegészítő elemeik, tonalitás szerint csoportosítja őket. Így – egészükben – egységet alkotnak, „a tánc valóságos poémáját.”⁹²

A stúdiófelvételen a keringők sorrendje a következő: 4 (op. 34 no. 3 F-dúr), 5 (op. 42 Asz-dúr), 6 (op. 64 no. 1 Desz-dúr), 9 (op. posth. 69 no. 1 Asz-dúr), 7 (op. 64 no. 2 cisz-moll), 11 (op. posth. 70 no. 1 Gesz-dúr), 10 (op. posth. 69 no. 2 h-moll), 14 (op. posth. e-moll), 3 (op. 34 no. 2 a-moll), 8 (op. 64 no. 3 Asz-dúr), 12 (op. 70 no. 2 f-moll), 13 (op. 70 no. 3 Desz-dúr), 1 (op. 18 Esz-dúr), 2 (op. 34 no. 1 Asz-dúr).

A két sorozat közül vitathatatlanul a genfi változat a kiegyensúlyozottabb, besançoni koncertjén sajnos, nem érzett elég erőt ahhoz, hogy mind a 14 darabot végigjátssza (ez alkalommal a 2. keringő már nem hangzott el).

A keringőket (is) az általa megszokott klasszicizáló mértékletességgel, egyszerűséggel játssza. Részrehajlás nélkül megállapíthatjuk: Lipatti Chopin-

⁹¹ Robert Aguetant: Chopin. Paris, Hachette, 1965

⁹² Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 171

valcerei egyenletességükben és meggyőzőerejükben talán Cortot-ét is túlszárnyalják. Briliáns perlatúra a koncertáló jellegűeknél: 1, 4, 5, 6; elegáns humor: 4, 11; komor mélabú: 3, 9, 12. a sorrendet majd minden jelző után folytathatnánk, hiszen Lipatti játékában a keringők sokrétűek, többféle hangulatot és karaktert vonultatnak fel egy darabon belül. A Diapazon lemez-enciklopédiája legendásnak nevezi a felvételt, Lipatti Chopin-játékát Schnabel Beethoven-interpretációjának jelentőségével hasonlítva össze. A Harenberg-lexikon a mai napig legszebb referencia-felvételnek nevezi Lipatti lemezét.⁹³ „A keringők, amelyeket kevésbé fontos műveknek éreznénk, így válnak a legnagyobb, legnemesebb, legfájdalmasabb (néha) Chopinné.”⁹⁴

Az *op. 27 no. 2 Desz-dúr* az egyetlen Chopin-noktürn, amelyet Lipatti játékában ismerünk, a két verzió három év különbséggel készült. Az első 1947 februárjában, Londonban, a második 1950 februárjában, Zürichben.

Lipatti cantabile-játékának minden jellegzetességével mintegy sűrítve találkozunk a Desz-dúr noktűrben, hiszen a noktűrökben a legerősebb a képzett emberi hang – ezen belül az olasz belcanto-iskola érzelemdús és gazdagon díszített stílusának – hatása Chopinre (különösen Bellinié). Az előzőekben beszámoltunk már arról, hogy Lipatti pianisztikájának középpontjában mindig a kifejező, árnyaltan szép, énekszerű-cantando zongorahang állt. (Érdekes egybeesés, hogy a belcanto-stílus, különösen a Bellini operák reneszánsza az énekművészet terén ugyancsak a '40-es években követ-kezik be és Maria Callas nevéhez fűződik elsősorban).

A belcanto-stílus zongorára való adaptálásának „technikai” eszköze a (zongorán szinte lehetetlen) minél tökéletesebb legatójáték. Lipatti a dallam szinte utolérhetetlen folyamatosságát éri el azzal, hogy a hang megszólalása után figyelemmel követi a rezgések változását és ennek megfelelően – énekesekhez hasonlóan – vezeti a kantilénát, melyben a pedálnak kulcsfontosságú szerep jut: Lipatti, aki ismerte a rezonancia elveit, a pedált – kantiléna előtt vagy crescendo-ban – a rezgések gazdagítására, diminuendóban a rezgések csökkentésére használta.⁹⁵

A belcanto-stílusú játékmód másik fontos eleme a díszítések megfelelő kifejező szerepének ismerete. A stilizálás eszköze pedig a chopini rubato, melynek célja – a frázisokon belüli árnyalt agogika segítségével – a dallamok kifejezőerejének fokozása. Karol Mikuli, Chopin mestertanítványának feljegyzéseiből kitűnik: a chopini rubato során a metrum, melyet a basszus támasztott meg, szinte zavartalanul halad a jobbkez szabadabb, fiorito-stílusú szárnyalása alatt (az ornamentika is rubatóval ágyazódott a szövegbe).

⁹³ Harenberg: Idem: 285

⁹⁴ André Tubeuf: L'universalité du piano de Chopin. Contact, Paris, 1991, május-június: 8

⁹⁵ Madeleine Lipatti: Idem

A fentiekre való kitérőt szükségesnek éreztem megtenni, hiszen Lipatti Desz-dúr noktürnje példaértékű a belcanto-stílus zongorára való átültetése szempontjából. A művész legato-játékáról, dallamvezetéséről, rubatójáról már több ízben történt említés. Az érzelmi „vonal” itt az interiorizált kifejezéstől a drámaiságig, a csillogástól a gyengédségig terjed. Ez utóbbi – bár enyhén laikusnak tűnhet – a páratlan Chopin-előadó, Cortot egyik legtöbbet használt jelzője volt: „*avant tous la tendresse*”⁹⁶ („mindenek előtt a gyengédség”).

Lipatti érzékenységet, fegyelmezett líráját emlegetni már-már közhelyként hangzik, ám a zenei szöveg rejtett, belső összefüggéseinek, értelmének megértéséről jelen esetben sokatmondó adalékunk van: a noktürn formai felépítésének „kulcsa” Lipattinál a 46. ütem témavisszatérésének dinamikai csúcsként való értelmezése, ráadásul ugyanitt megkettőzi a basszus Desz hangját, ezzel is nyomatékossabbá téve a visszatérést. Minden kiadásban – az általa legkedveltebben, a Peters-kiadó Hermann Scholtz által gondozottban is – ezen a helyen „piano dolce” áll és diminuendo előzi meg. Am Julien Fontana – Chopin barátja és munkatársa – kijelentette: *a téma minden visszatérése során (a kiadásoktól eltérően) különböző dinamikával játszandó és utoljára fortissimón* (az információt Kleczynsky közvetíti Eigeldingernek). Ami még érdekesebb: *a 46. ütem fortissimóját Chopin két bejegyzése is aláhúzza*: egyik húga, másik utolsó (skót) tanítványa, Jane Stirling példányában található, a basszus viszont ezekben csak a 49. ütemben van kettőzve.⁹⁷ Mindez Lipatti kivételes művészi intuíciójáról, a zenei szöveg jelentéseinek, rejtett összefüggéseinek mély ismeretéről tanúskodik, azt a nézetét illusztrálja ékesszólóan, melyet a zenei szöveggel kapcsolatosan egy előző alfejezetben már említett dél-afrikai zongoristához írott levelében fejt ki.

A **Barcarolát** 1948 áprilisában, Londonban vették lemezre. Első ízben az angol Columbiánál jelent meg, 1951-ben, az EMI cd-n 1986-ban adja ki; a Barcarola szerepel a Philips *Great Pianists of the 20th Century* Lipatti-albumán is.

Lipatti a kottában (a kiadások zömében) jelölt kötőíveket több helyen más-képpen játssza. A balkéz szólamában a bevezető első ütemének 3. ütemegységére eső átkötött h¹-t ismétli, valószínűleg a kezdeti széles domináns-gesztus után szükségét érezte annak, hogy az alaptempó belendülését egy pillérhanggal támassza meg. Az átkötések más helyeken (6. ütem; 96–97–98. ütem) mind a súlytalan ütemrészek eszpresszív súlyát fokozzák.

Lipatti Barcarolájának legfőbb szépsége – ismét – zenei építkezésében rejlik: a formarészek mindegyikének megvan(nak) a gondosan indokolt csúcspontja(i), így az „A”-rész első témáját egészen a 14. ütem első ízben (végre) elért cisz³-ig vezeti; az első formai szegmens egészének tetőpontját a 32. ütemre időzíti. Az A-dúr középhérszben a Barcarola „nagy pillanatát”, a főtéma visszatérését meg-

⁹⁶ Claude Nanquette: Idem

⁹⁷ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 170

előző „időn kívüli” szépségű, erőteljes Cisz-dúr kitérés⁹⁸ Lipatti a 77. ütem rész harmóniai fűzéseinek nagyfokú ritenutójával készíti elő, majd a „*dús és wagnerien ékesszó*”⁹⁹ utolsó szakaszt a kódáig fejleszti.

Az *op. 50 no. 3 cisz-moll mazurkát* 1950 júliusában, Genfben vették fel. Az ellenpontos szövésű, rövid lélegzetű darab Lipatti polifonikus, szimfonikus jellegű játékában szinte monumentálissá nő.

Az *op. 10 no. 5 Gesz-dúr*, „fekete billentyűs”- és az *op. 25 no. 5 e-moll* etűdöt egy amatőr koncertfelvétel alapján rekondicionálták, majd az Archipon kiadónál 1989-ben adták ki. A felvétel 1950. február 7-én, a zürichi Tonhalléban készült. A Gesz-dúr etűdöt egy 1941 áprilisában Bukarestben készült tesztfelvételtől is ismerem, a zürichi verzió feltétlenül sziporkázóbb, a coda előtti visszatartás kisebb.

Az *e-moll koncert* felvételének meglepő, szinte detektívregénybe illő története van.¹⁰⁰ A „story” 1966-ban, Németországban indul. Az EMI kihoz egy Lipattinak tulajdonított lemezt, viszont a szalag eredetéről nem informál, csupán annak időpontját (1948 május) közli, a zenekar és a karmester nevét nem. A lemezt – mely a rákövetkező 15 év alatt több kiadást ért meg - kedvezően fogadta a kritika és nagyközönség egyaránt. Végül, 1981-ben, a BBC egyik *Music Weekly* adásában az a megdöbbentő kijelentés hangzik el - amelyet a későbbiek során a lemezkiadványok, publikációk is közölnek – hogy a Lipattinak tulajdonított felvételtől egy amatőr összehasonlító elemzése alapján kiderül, hogy hamisítvány: a lemezen Halina Czerny-Stefańska játszik, a Cseh filharmóniát Václav Smetáček vezényli. A dolog pikantériájához tartozik, hogy a Lipattihoz legközelebb álló személyek – Walter Legge, az EMI művészeti igazgatója, Ernest Ansermet, Madeleine Lipatti – mind igazolták a felvétel hitelességét, bár elhangzott néhány félénk megjegyzés, miszerint a művész ezen a felvételen mint ha túl komoly és kiszámított lenne...

A Lipatti-rajongók azonban nemsokára megnyugodhattak, hiszen az EMI bejelenti: egy magángyűjteményben rábukkantak az autentikus Lipatti-felvételre, ez 1950. február 7-én, a zürichi Tonhalle zenekarával, valamint Otto Ackermann vezényletével készült. Ezt a felvételt az EMI-nél mesterien restaurálták és mikrobarázdás lemezen 1981-ben kiadták.

Az e-moll zongoraversenyben Lipatti Chopin-játékának megannyi attribútumát megtalálhatjuk, így a polifonizálást (a különböző szólamok kiemelését a harmóniai kontextuson belül), a hangzó síkok „rétegezését” (201–202. ü). A dallamvonalak maximálisan kifejezőek, a kísérő szólamok ennek érdekében diszkrétebbek. Sok helyen már-már valószerűtlen zongorahangzást ér el, például

⁹⁸ John Ogdon: Idem, 224

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 172–176

a 2. tétel 101–103. ütemében – a Cisz-dúrból induló kromatikus lecsúszásnál – a kettős előkék hangszíne mintha más hangszerek jelenlétét érzékeltetné:



Lipatti rubatójának tudatoságát, munkakottáiban található bejegyzései bizonyítják. Az e-moll zongoraversenyé (mely a genfi konzervatórium könyvtárában található) kevés bejegyzést tartalmaz, ám ezek majd mindegyike a tempóra vonatkozik, több ízben metronómjelzésekkel is kiegészítve.¹⁰¹

Elégge hálátlan feladat Lipatti rendkívül képlékeny rubatójának metronómjelzésekkel való érzékeltetése, hiszen a tempóbeli fluktuációk sosem mereven elhatároltak. Mégis sok mindent elárulhat a különböző formarészek tempójának összehasonlítása, ezért megpróbáltam az első tétel orientatív „tempó-térképét” összeállítani. Íme az **expozicióé**:

Első témacsoport

első tag:

ütemszám metronómjelzés (negyedekben)

132-142	96
---------	----

átvezető rész:

143-145	123-124
145-150	96
151-153	123-124

második tag:

154-162	84
163-179	84-92

átvezető rész:

179-222	123-124
---------	---------

Második téma:

222-237	80
238-255	108
255-275	116

¹⁰¹ Idem: 177

átvezető rész:

275-319	138
329-333	120

Kidolgozás:

Első témacsoport, második tag:

385-404	80
404-408	72

átvezető rész:

408-432	126
432-486	132

Visszatérés:

Első témacsoport

második tag:

510-517	80
510-517	
517-534	84

átvezető rész:

534-570	132
570-573	kb. 80

Második téma:

573-588	80
589-616	108-110
617-621	84

Coda:

621-645	144
645-671	120

Természetesen az előadásnak a metronómjelzések kényszerzubbonyába húzása maximum metodológiai jelentőséggel bír, viszont segítségével levonhatunk Lipatti agogikájával kapcsolatosan bizonyos tanulságokat. Ezek közül a legfontosabbak:

– a formálás rendkívül rugalmas

- az éneklő, eszpresszív részek, témák természetesen lassabbak, mint a brilliáns futamok (a témák és témaközi részek tempójának megkülönböztetése egyébként előadói konvenció is)
- a tematikus ütemek a tétel folyamán, a különböző formarészekben belül árnyalatnyi tempóbeli különbséggel jelennek meg, ezzel az egyes karaktereken belül is finoman differenciál. Így az első téma az expozícióban valamivel folyékonyabb tempójú, mint másik két megjelenésekor, ez viszont magától értetődő, amennyiben figyelembe vesszük az előzményeket: az expozícióban a hősies bemutatkozás után vagyunk, a későbbiekben a zenekari tutti után vallomásosabb, intimebb térben mozog a zongoraszólam. A helyes rubato mintája lehetne a főtéma megformálása a reprízben a dallam gazdag díszítése: az ornamensek szabad formálása ellenére a fő ütemrészek időben jönnek
- a második téma tempója szinte azonos az elsőével (méréseim az árnyalatnyi tempóingadozásokat nem érintették).

Lipatti előadásmódjának alapvető jellegzetessége az állandó érzelmi fokozás, mindegyik zenei mozzanat szükségszerűen vezet át a következőbe, mintegy előkészítve a végső csúcspontot. Ugyanakkor – akár az ugyanazon év ugyanazon hónapjában készült Schumann-koncert felvétele Ansermet-val – szívbemarkolóan, derűsen rezignált, filozofikus szomorúságot hordoz.

Térjünk át Lipatti kedvenc zongoristájáról, más romantikus szerzők zenekari koncertjeinek felvételeire.

1.10.2. Schumann a-moll zongoraversenyének „referencia”-felvétele 1948. április 9–10-én készült a londoni Abbey Road 1 stúdióban; az Orchestra Philharmonia élén Herbert von Karajan áll. Akár a többi zenekari kíséretes mű esetében, a zongora kontextusba való beilleszkedése tökéletes, a hangzás egyensúlya optimális, úgy a szólisztikus, mint a „háttérbe vonulás” helyein, ahol Lipatti remek kamaramuzsikusi kvalitásai kerülnek előtérbe.

A Schumann-koncert 1. tételében a gyakori tempó- és hangulati váltások miatt nehéz a különböző epizódokat meggyőzően egymásba fűzni. Lipatti azonban tudja, mikor szükséges a zenei előzményektől elrugaszkodni: ilyen a zongora 1. témája után induló átvezető rész, vagy a kidolgozás G-dúr fokozásának indítása. Más esetben viszont éppen ellenkezőleg, a formarészek úgy követik egymást, hogy nem anticipálják a következő rész dinamikáját és hangulatát. Említsük meg ebben az értelemben az 1. tétel Andante espressivo és a tempo primo közötti átmenetet, mely sok előadás során nem őrzi meg az espressivo karaktert – a kotta szerzői útmutatásának megfelelően – hanem idő előtt „belopja” a tempo primo zaklatottságát.

Az első tétel kadenciája Lipatti megfogalmazásában szervesen illeszkedik a repríz és a kóda közé. A főtéma visszatérése a kadencia 34. ütemében – az azt megelőző drámai fokozás után – fenségessé nő, mindezek után az ellenpontozó

fejlesztés accelerandója teljes természetességgel vezet az Allegro molto-kódába. (Előadásában a kadencia annyira kristálytisztán logikusnak tűnik, hogy kiszámítottam: a kadencia formai aranymetszési pontja és Lipatti játékanak csúcspontja egybeesik a 34. ütemben! Mondhatnánk, a zene így van megírva és mindez kizárólag a szerző érdeme, de azt se feledjük, Schumanntól származik a mondás: „*egy remekműbe mennyi életet lehel a jó előadás!*” És ami Lipatti esetében annyira természetes, egy 1942-es Arturo Benedetti Michelangeli Schumann-koncert felvételében már nem az: itt a versenymű elsősorban epikus megközelítése epizodikus jellegű előadást eredményezett.

Az *Intermezzóban* Lipattinak és Karajannak más tempóelképzelése volt¹⁰² és ez a zongoraszólam helyenkénti belső nyugtalanságában érzékelhető. Megvalom, én magam ezt nem érzékeltem, ám lehet valós alapja, ismerve Karajan előadói habitusát.¹⁰³ Talán egyetlen helyen hallható a zongoraszólnak a tempó felgyorsítására irányuló tendenciája az Intermezzo 1. főtémájának visszatérésekor.

A 3. tétel mozarti tisztasággal, töretlen lendülettel, ugyanakkor erőteljes férfiasággal szólal meg; ismételten megcsodálhatjuk benne remek balkezét.

A másik Schumann-koncert felvétel 1950. február 22-én, a genfi Victoria Hallban készült, a Suisse Romande zenekarát Ernest Ansermet vezényli. A felvétel 20 évvel Lipatti halála után jelent meg a Decca gondozásában.

A két felvétel (Karajan-Ansermet) összevetésekor bizonyos objektív tényezőkről nem szabad elfeledkeznünk. Először is az első lemez-, a második koncertfelvétel, ami a Suisse Romande rádió utólagos engedélyével került forgalomba. A másik tényező a művész betegsége, amely a két felvétel között eltelt két évben nagymértékben súlyosbodott. Viszont – mint azt leveleiben több ízben említi – úgy érzi, a betegség használt játéka művészi oldalának.¹⁰⁴

A második változat tragikus akcentusokkal mélyül. Az első tétel főtémájának jellege is megváltozik a stúdió-lemezvariánssal szemben, a nosztalgikus karakter drámai-fájdalmasra sötétedik, a fiatalos lendület lelkesedése hiányzik.

A dinamikai-agogikai kibontakozás azonban árnyaltabb és színesebb: gondoljunk az első tétel kadenciájának átszellemültségére, az Intermezzo érzékenységre – amely itt szabadabban és folyékonyabb tempóban szólal meg – bár a tétel során Lipattinak apró memóriazavara is volt...

Karl Burckhardt, a Lipatti-család barátjának beszámolója szerint, azok, akik ott voltak a hasonlíthatatlan légkörű koncerten, úgy érezték, a versenyművet

¹⁰² Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem

¹⁰³ Vajon nem ugyanerről a jelenségről beszél Richter, mikor elcsodálkozik azon, hogy Lorin Maazel karmesterrel a felvételek ideje alatt mindig ideális volt együttműködésük, ám a felvétel meghallgatásakor Richternek mindig az az érzése támadt, hogy “Lorin lassabban képzelte a darabot”... (Monsaingeon: Idem)

¹⁰⁴ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 112

még soha úgy nem hallották, mint azon az estén. „Ez a zene az anyagtól elszakadva, úgy szólt, mintha az egész emberiségért felelős lenne.”¹⁰⁵

1.10.3. Lipatti neve és **Grieg a-moll koncertje** összefonódik, hiszen ő volt az, aki a '40-es években a versenymű reneszánszát elindította. Az addig kevésbé jelentős műként számon tartott koncertet ugyanis az ő „zseniális előadása „mentette meg,” ahogy a kritikák azóta gyakran megállapították.¹⁰⁶ „A Grieg-koncert előadása a '40-es években egy olyan kulturális tett volt, amely szakított a közönség ízlésének kiszolgálásával”¹⁰⁷

A Grieg Lipatti életének első zenekari koncertje. Barátja, Miron Şoarec visszaemlékezéseiben leírja: 1930 júniusában, a rádióban hallotta a kis Dinut a koncert első tételével. Majd 1931 nyarának egyik (bukaresti) akadémiai vizsgakoncertjén a közönség soraiból tapsolhatott Lipattinak, akit akkor látott először és nagyon meglepődött, mikor az általa elképzelt komoly fiatalember helyett egy matrózruhás, rövidnadrágos kisfiú jelent meg a színpadon.¹⁰⁸

Az 1947. szeptember 18–19-én készült felvétel – ismét – ún. referenciafelvétel. Az első tétel kadenciája önmagában pianisztikai referencia. „Nemcsak csodálatos zongorázásról beszélhetünk, hanem egy teljesen új útról a zongorázásban általában”¹⁰⁹ – mondta Arthur Schnabel, miután meghallgatta a kadenciát, melynek fő erőssége a dinamikai építkezés és az érzelmi feszültség mesteri fokozása, e két elem természetes összefonódása. A kadenciát megelőző meno presto harmóniai lépéseit improvizatív jellegűvé modelálja, szinte dzsesszes felhangokkal:



¹⁰⁵ Hommage à Dinu Lipatti: 36

¹⁰⁶ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 180

¹⁰⁷ Piero Rattalino: La leggenda e il rimpianto. Symphonia, Bologna, 1999, nr. 92. Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 180

¹⁰⁸ Miron Şoarec: Idem: 11

¹⁰⁹ Idem: 180

– majd a semmiből morajszerűen, pianissimóból indítja a grandiózus, hosszan kiépített fokozást.

Az első tétel tumultuózus drámaisága után az *Adagio* ismét Lipatti gyönyörű cantabile hangján szólal meg. A *Finalé*-ből az F-dúr középrész dallamvezetését – mely talán egyik legromantikusabb megnyilatkozása – és a főrészt zakatoló, rígorózus ritmikusságát emelném ki.

1.10.4. A Grieg-koncert első tételének kadenciája Lipatti *Liszt*-játékát előlegezi meg. Sajnos, csupán egyetlen művet, a *no. 104 Petrarca–szonettet* szánta eleve lemezre, a többi amatőr és rádiófelvétel, melyek jóval halála után, 1995-ben jelentek meg az Archipon kiadónál.

Liszt *Esz-dúr koncertje* avatja Lipattit zongoristává, hiszen ezzel lépett fel 1933 februárjában a bukaresti Athenaeumban, a Filharmónia zenekarával, miután elvégezte a Zenaakadémiát – az 1933-as bécsi nemzetközi versenyen is ez lesz választott zenekari koncertje.

Hadd szúrjak be ide egy anekdotát, hiszen zongorista-szemmel rendkívül tanulságosnak tűnik. A (2.) világháború alatt a híres holland karmester, Willem Mengelberg Bukarestbe látogat. Az általa vezényelt koncerten Lipatti játszotta Liszt *Esz-dúr zongoraversenyének* szólóját. Mikor bemutatják Lipattit – aki inkább alacsonynak mondható, törekény fiatalember volt – a szigorúságáról nevezetes idős mesternek, az méltatlankodva odaszól az őt kísérő impresszáriónak: „*Er ist kein Lisztspieler.*” Miután azonban meghallja játékát, egyik legnagyobb csodálója lesz.¹¹⁰ Az előbbi kis történet is azt bizonyítja: mennyire tökéletesen tudta használni Lipatti egész pianisztikai apparátusát. Később ugyancsak Mengelberg azt is kijelenti, még soha nem hallotta az *Allegro animato* fárasztóan nehéz 16-ütemes trilláit ennyire egyenletesen és szép hangon megszólalni.

Lipatti Liszt-koncertje valamivel szélesebben, ékesszólóbban indul, mint ahhoz mostanában szoktunk, ebben koncepciója a Liszt-tanítvány Emil von Saueréhoz közelít, akit, mint tudjuk, nagyra becsült. (Sauer 1938-ban készítette Liszt-koncert felvételét a karmester Felix Weingartnerrel, egy másik jeles Liszt-tanítvánnyal, ezt a felvételt a Columbia adta ki „*Les gravures illustres*” sorozatában). Másrészről azt is tudjuk, hogy Liszt életének utolsó éveiben valamivel lassabb tempókat javasolt tanítványainak, olyant, melyben a zongorán való ének-lés maximálisan érvényesül. Lipatti esetében a lassabb, „bölcsőbb” alaptempó a nyitótételre vonatkozik, nála valóban *maestoso* az indítás, *grandioso* a kadencia.

A második tétel érzelmi vonala rendkívül logikus, követhető. A molto cantabile- téma formálására elsősorban az énekszerűség jellemző – ismét finom agogikai súllyal nyújtja a hangsúlytalan ütemrészeket (zongoratóma 4. ü. : *cisz*³).

¹¹⁰ Miron Şoarec: Idem:62

Quasi Adagio.

espressivo

p

Solo

con espressione

molto cantabile

Les 2 Pedales

dim.

A kísérő arpeggiók kerekén, szélesen terülnek szét és mindig a basszusból bontakoznak ki, abból a basszusból, ami az appassionato-ütemektől nemhogy megtámasztja a fokozást, hanem quasi átveszi a zenei kezdeményezést.

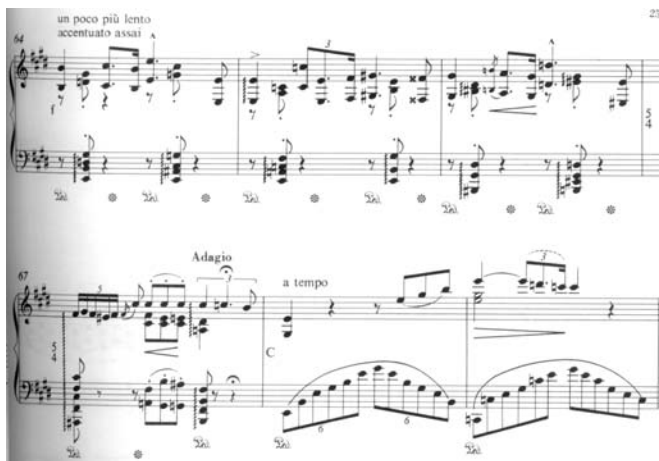
A cantabile-téma és az ezt követő zongorás recitativo tempóbeli és dinamikai arányának megválasztása döntő fontosságú a tétel megoldása szempontjából és mindig a művész temperamentumának és habitusának függvényében alakul. Lipatti – ahogy az eddigiek során megszoktuk – ismét az egyensúlyt keresi: tempója az előzményekből indul ki, recitativója beszédszerű, mely nagymértékű fokozása során lírai csúcsponthoz vezet, így a mű egészének egyik eszpresszív súlypontjává válik. Sauer felfogása a második tételről merőben különböző, ő a recitativót egy egységes, következetes elképzelésbe ágyazza és nem törekszik kiemelésére, ezzel viszont koncepciója költőiségét bizonyos fokú hangzásbeli monotónia is kíséri. W. Kempff a hangzásokat mesterien keveri, de az ő megközelítésében sem differenciálódik a cantilena és a recitativo. A 2. tétel talán legdrámaibb felfogása S. Richter nevéhez fűződik, az 1961-es londoni felvételén a recitativo – dinamikai és tempóbeli előkészítés nélkül – mintegy szigetként

emelkedik ki.¹¹¹ Lipatti verziója kottahűbb, Richteré viszont azzal, hogy attacca zaklatottabb hangvételre vált, recitativo-jellegéből veszít, viszont drámai effektusában sokat nyer.

A *Scherz*óban Lipatti artikulációja tiszta, staccatói precízek, a *final*ében a hangszeres brio, a zongora zenekari hangzáslehetőségeit aknázza ki. Érdekes, hogy a versenymű utolsó két ütemét is játssza a zenekarral együtt. Sajnos, a felvétel minősége a hangzásarányokat és dinamikát sok helyen – kiváltképp a zenekari részekben – eltorzítja.

„Egy élősködő dekorativitás hiábavaló tűzijátékainak helyét egy olyan ornamentika veszi át, amely a dallammal egy testet képez, hozzáad lendületéhez és poétizálja álmait (...) íme egy egyetlen impulzusból eredő mű, amelyben minden epizód az őt megelőzőnek következménye...”¹¹² Cortot szavai mintha nemcsak a szóban forgó zongoraversenyre és Liszt zenei nyelvezeti újításaira, hanem mint-ha egyben Lipatti Liszt-játékára is vonatkoznának...

Lipattinak a versenyművön kívül három Liszt-felvételét ismerjük. A **no 104 Petrarca-Szonett** felvétele 1947 júniusában, Genfben készült. Ebben játékának spontán kommunikációját, a frazeálás logikáját roppant gazdag kolorisztikus rafinériával párosítja. A 44–45. ütem csúcspontjának előkészítése érdekében a basszusokat a 42. ütemtől megkettőzi: a hatás monumentális! Ugyancsak ritkán hallott megoldás, hogy a coda előtti *un poco più lento*ban két síkra bontja a szöveget, bár a kotta szerint ez a rész végig fortén játszandó: kottapélda 1. ü.: forte, 2. ü. (előző ü. felütésével) : piano; 3–4. ütemek ugyanígy rétegeződnek:



¹¹¹ A különböző felvételek kiválasztásakor igyekeztem 10-15 éves időmezsgyébe beilleszkedni, bár az idézett felvételek mindegyike klasszikus érvényű.

¹¹² Alfred Cortot szavai egy 1937-es párizsi Liszt-konferencia alkalmából. Megjelent: *Conférences, Paris, 1937*

Végül a *La Leggierezza* és *Gnomenreigen* koncertetűdök egy 1947-es BBC rádióadás-, valamint egy 1941-es bukaresti próbafelvétel alapján az Archipon „Les Inédits”-sorozatában jelentek meg 1995-ben.

A *Manók táncát* hihetetlenül gyorsan játssza (talán Rachmaninov verziójához közelít leginkább). A megalkuvást nem ismerő tempó érdekében a 32-ed melodikus hangközlépéseket harmonikusakká alakítja, a következő módon: példa felső sora a kottakép, alsó sora a hangzó „eredményt” mutatja.



A lassításoknál fokozatosan és észrevétlenül visszatér a kottaképnek megfelelő játékmódra.

A *La leggierezza* felvételéből az első két ütem hiányzik, sajnos, jónéhány torzulást nem sikerült már utólag korrigálni. Lipatti a rigorózus basszus fölött meglepően szabadon formálja a témát, mely hol áttetszően, hol drámaian vonul a variációkon át. Az etűd legszebb megoldása a coda előtti (a basszusra épített) lassítás, mely mintegy kárpótol minket a hiányzó első ütemekért.

1.10.5. A besançoni szólókoncert elhangzott két *Schubert impromptu* a művész akkori egészségi állapotához képest megmagyarázhatatlan biztonsággal és meggyőző erővel szólal meg a Columbia „Son dernier recital”-albumán. A lemez 1957-ben jelent meg, majd az EMI-nél – javítva – 1989-ben; a Philips reprezentatív Lipatti-válogatásába is bekerült.

A *Gesz-dúr Impromptu*ben drámai érzéke néhány – a kottában jelölt – dinamika megváltoztatására indítja. A 35. ütemben a ppp-t fortén játssza, ezt úgy a harmóniai kontextus, mint a basszus motívumának jellege is indokolja, hiszen a következő két ütemben ugyanazon motívum maggiore-változatát így plasztikusabban mutathatja meg. A visszatérésben a téma molto semplice-dallamában fölöslegesnek érzi a 61. ütemben jelölt crescendót, a codában a basszus széles lépéseire épülő dinamikai fokozás íve viszont töretlen.

Az *Esz-dúr impromptu* számomra legszebb, legeredetibb előadói pillanata a Coda egy agogikai időzítése: a 4–5. és az analóg 12–13. ütem közé illesztett rövid szünet és az ezt követő (a kottában nem jelölt) pianissimo a hangnemi „csúszást” még meghökkentőbbé teszi.

A két kései Schubert-darab felidézi számunkra Lipatti megrendítő vallomását egy 1948-as, Muzicescu-hoz írott leveléből: „*Úgy érzem, betegségem alatt annyit nyertem érzékenységben, hogy nem is bánom a fizikai szenvedést.*”¹¹³

1.10.6. Johannes Brahms szólóműveiből csupán két Intermezzo szerepel Lipatti hagyatékában: B-dúr op. 117 no. 2 és a-moll op. 116 no. 2. Mindkettő az Archipon kiadónál, a „Les Inédits”-sorozatban jelent meg, 1995-ben. Sajnos, próbafelvételekről van szó, melyek a művész inasévei alatt készültek. Az előbbi 1936. június 25-én Párizsban, az École Normale-ban, az utóbbi 1941 áprilisában, Bukarestben. Ezekben bizonyos rövidítéseket kényszerül eszközölni a korabeli lemezoldal terjedelme miatt.

Előadói aspektusból ezeken a felvételekben – bár nagyfokú agogikai szabadságot mutatnak – Lipatti még nem éri el későbbi játéka érettségét.

Az op. 39 keringőket két zongorára (6, 15, 2, 1, 14, 10, 5, 6) 1937-ben vették fel Párizsban *Nadia Boulanger*-val; a felvétel 1938-ban, majd az EMI „Références”-sorozatában, (cd-n) 1989-ben jelent meg. A keringőkön kívül az op. 52 *Liebeslieder*-ből is készült lemezfelvétel, ugyanazon februári felvételssorozat alkalmával, ugyancsak *Nadia Boulanger*-val és *vokálkvartettel*; ezt 1938-ban a francia „La voix de son maître”, majd cd-n 1992-ben az angol Pearl cég jelentette meg.

1.11. A romantikus Lipattitól most forduljunk a **XX. századi** felé. A modern francia zenéből sajnos, csupán egyetlen művet, **Ravel** *Alborada del grazioso* (A bohóc szerenádj) c. darabját (Miroirs-sorozat) játszotta lemezre, ez egyetlen felvétele, amit minden szempontból sikerültnek ismert el.¹¹⁴ „*Jobban játssza az Alborada del graziosót, mint a világon bárki más; semmibe veszi azokat a technikai nehézségeket, melyek a legrettegettebbek a hangszer irodalmában: a gyors hangismétléseket, a terc- és kvartglissandókat – melyek állandóan irányt, dinamikát és sebességet változtatnak – ugyanakkor megfogja azt a nyers és csúfolódó humort, ami az „ibériai” Ravel sajátja.*”¹¹⁵

A Ravel legvirtuózabb zongoraműveként számontartott *Alborada* Lipatti orkesztrális játékának legjobb példája. Tempója gyorsabb (pontosított negyed = 100), mint a szerző által előírt assezt vif (pontosított negyed = 92)

A legváltozatosabb billentésmódokkal: staccato, éles hangsúlyok, legato, glissandók – teremt analógiákat a legkülönbözőbb hangszerekkel: a törtakkordok a gitárral, a repetált hangok a fuvola-frulatókkal, a basszus éles staccatói a mélyvonósok pizzicatoival – néha castagnette-„felhangokkal” – a glissandók a hárfával...a felsorolás korántsem teljes. Lipatti bizonyos effektusokat zongoraszerűbbé „varázsol”: a líraibb hangulatú középész mordentekkel ékesített, a szerző

¹¹³ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem:112

¹¹⁴ Levél Florica Muzicescu-nak, 1948, május 16. Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 184

¹¹⁵ Alain Naudé: Idem

által átkötött első hangjait finoman, alig hallhatóan (mégis) megismétli, ily módon a kívánt mandolin-hatás „ügyesebben” szól a zongorán (kottapélda 8. ü.):



1.11.1. Lipatti nevéhez fűződik **Bartók** utolsó nagy lélegzetű művének, a **3. zongoraversenynek európai bemutatója** (az ősbemutató 1946. február 8-án volt Philadelphiában, Sándor György szólójával és Ormándy Jenő vezényletével).

Első ízben az 1947-es esztendő elején találkozok a művel. A szeretett Florica Muzicescuhoz intézett levelében '47 március 30-án ezt írja: „Ami a terveimet illeti, íme egy csodálatos: Ansermet szerződtetett a Bartók 3. zongoraverseny bemutatójára. Ez a mű valóságos csoda, rendkívül kifejező és tiszta. És mennyire románul szól, nem is tudom eléggé hangsúlyozni. Izgalommal néztem át és lelkesedéssel fogadtam el a felkérést. Azt hiszem, nem tévedek abban, hogy Bartók korunk egyedüli, egyetlen igazán nagy, nagyon nagy komponistája (....) remélem, a művet eljátszhatom kb. hatszor Svájcban és lehet, hogy Párizsban, Brüsszelben, Londonban és Rómában.”¹¹⁶ Ugyanebben a levélben a megtanulandó művek között említi Bartók 1926-ban írott Szonátáját is, „amely vad és disszonáns és – bár teljesen eltér az utolsó versenyművétől – mégis nagyon érdekes.”¹¹⁷

Egy másik levele is tanúskodik Bartók zenéje iránti affinitásáról, ezt volt mesteréhez, Mihail Jorához intézi 1947. március 31-én. „A jelenlegi kompozitorkai termés aránylag szegényes. Stravinsky szárazabb és laposabb, mint valaha (...) a fiatalok közül senki sem emelkedik ki. A legcsodálatosabban ragyog utolsó művein keresztül azonban Bartók Béla, korunk egyetlen nagy, nagyon nagy alkotója (...) 1920 és a háború előtti időszak között több szerzői válságon ment át, valódi személyisége 1940 körül kristályosodott ki, amikor hihetet-

¹¹⁶ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 113

¹¹⁷ Idem: 119

len termékenységgel csupa remekművet alkot, a zenekari Concertót, a Hegedű-versenyt, a Szonátát két zongorára és ütőhang-szerekre (amit remélem, hamarosan eljátszom Madeleine-el) és végül: a 3. zongora-versenyt, amit pár nappal halála előtt fejezett be, amit Svájc-szerte bemutatok majd Ernest Ansermet-val jövő novemberben. Ez az utolsó gondolata annyira szép és annyira román, hogy számunkra váratlan ajándékot jelent.”¹¹⁸

Az idézett két levélrészlet informatív jelentőséggel bír Lipatti Bartók-képét illetően. Nyilvánvaló, hogy nem ismeri eléggé korai műveit, illetve nem ismeri fel azok univerzális jelentőségét; lírai, derűs természetével, művészi elképzelésével valószínűleg Bartók ezen alkotói korszakának radikális hangvételű alkotásai ellentétben álltak, viszont – az először idézett levélben a Szonátáról írt elismerő véleménye alapján, valamint abból ítélve, hogy az Allegro barbarót repertoárján tartotta – azt is feltételezhetjük, hogy a késői művekből kiindulva – talán – közelebb került volna a ’20-as évek Bartókjához is.

Még valószínűbb azonban, hogy párizsi tanulóévei nagymértékben befolyásolhatták őt véleményalkotásában. Mint ismeretes, az École Normale-ban Stravinsky (is) tanította zenészszerzésre, valamint „szellemi szülőanyja” Stravinsky és más szerzők zenéjét jelentősebbnek ítélte. (Adorno kissé cinikusan így nevezte Boulangert: „Stravinsky párizsi helytartója”).

Lipatti – aki tragikusan közel állt élete végéhez – találkozása Bartók halála előtt írott művével szinte sorsszerű volt. „Bartók számára egy derűs búcsú, a sorsába való beletörődés, Lipattinak utolsó nagy felfedezése a románokéhoz oly közel álló zenének.”¹¹⁹

Első ízben genfi otthonában, 1947 nyarán játssza el a zongoraversenyt, családi-as koncert alkalmával (a második zongoránál felesége helyettesítette a zenekart).

Ami az európai bemutató tényleges körülményeit illeti, furcsa ellentmondásokba botlottam Lipatti levelezésének adatai és a forgalomban levő – az olasz Urania és az EMI által kiadott – lemezeken feltüntetett információk között. Lipatti 1948 január elsején ugyanis a következőket írja Muzicescunak: „*A Bartóknak mindenütt nagy sikere volt.*”¹²⁰

A megjelentetett (rekondicionált) koncertfelvételt tartalmazó lemezek (1999), valamint az eddig legteljesebb Lipatti-monográfia szerint¹²¹ viszont 1948. május 30 az európai bemutató dátuma. A másik ellentmondás: amennyiben (az idézett Lipatti-levél szerint) Ansermet szerződtette Lipattit, miért Paul Sacher nevéhez fűzik a bemutatót? Ráadásul László Ferenc 1987-ben egy Ansermet-vel készített rádiófelvételtől beszél.¹²²

¹¹⁸ László Ferenc: Avancronică la un disc necunoscut. Steau, Cluj (Kolozsvár), XXXVIII/1987/4

¹¹⁹ László Ferenc: Idem

¹²⁰ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 119

¹²¹ Idem

¹²² László Ferenc: Idem

A választ végül a Paul Sacher-alapítvány titkárától, Felix Meyer úrtól tudtuk meg. Válaszát teljes egészében közlöm: „*Soviel ich weiss, hat Lipatti das 3. Klavierkonzert von Bartók insgesamt viermal gespielt: im November 1947 in Genf und Lausanne (beide Male unter der Leitung von Ernest Ansermet, sowie im März 1948 in Winterthur und im Mai 1948 in Baden-Baden (unter Paul Sacher). Die Europäische Erstaufführung des Stücks wurde also von Ansermet geleitet*”.¹²³

A forgalmazott Bartók-felvétel időpontja 1948. május 30, színhelye Baden-Baden, a Südwestfunk Sinfonieorchester élén az a Paul Sacher áll, aki a Zenének (1937) és a Divertimentónak (1939) ősbemutatóját dirigálta. A koncert felvételét sokáig elveszettnek hitték, mert – bár a Südwestfunknál megőrizték – Paul Sacher nem engedélyezte a teljes anyag megjelenését, mivel minőségét nem találta kielégítőnek (eleinte csupán a második tétel felvétele volt forgalomban).¹²⁴ Az Archipon 1995-ben a 2. tételt, végül az olasz Urania 1999-ben a teljes versenyművet kiadja. Az eléggé közepszerű rekondicionálás arra készítette az EMI-t, hogy egy tökéletesebb verziót adjon ki – ez a lemez (is) a Bartók-koncert mellett Bach d-moll és Liszt Esz-dúr zongora-versenyét is tartalmazza.

A nagy sikerű bemutató után Lipatti így ír Muzicescunak: „*nagyon szép, tiszta, egyszerű és közvetlen.*”¹²⁵ Valóban, felvételének ismeretében meggyőződhetünk arról, hogy előadásának kiindulópontját jelenthette a műről alkotott véleménye: egyszerűséggel, közvetlenséggel, megkapó líraisággal zongorázik.

Az előbb idézett két levélrészlet azonban felvet egy elgondolkodtató kérdést: világosan kitűnik, hogy Lipatti a 3. zongoraverseny romános jellegét evidenciaként érzekelte. A zongoraversenyen belül az első tétel, ezen belül is a főtéma karakterének az ambiguitása a legnyilvánvalóbb.¹²⁶ (A 3. tétel ugyanis egyértelműen magyaros, hiszen témájában Bartók egy 1910-es gyűjtésű Komárom megyei dudanótát használt fel). A román népzenevel való közvetlen stilisztikai, motivikus, morfológiai kapcsolatot azonban az elemzések nem tártak fel.¹²⁷

¹²³ Amennyire tudomásom van róla, Lipatti Bartók 3. zongoraversenyét összesen négy ízben játszotta: 1947 novemberében Genfben és Lausanne-ban (mindkettőt Ansermet vezéyletével), valamint 1948 márc.-ban Winterthurban és 1948 máj.-ban Baden-Baden-ben, Paul Sacherrel. A darab európai bemutatóját tehát Ansermet vezényelte. A levél dátuma: 2002 szept. 17. Aláírás: Felix Meyer

¹²⁴ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 278

¹²⁵ Idem: 119

¹²⁶ A magyar szakirodalom a főtémát verbunkos-jellegűként tárgyalja

¹²⁷ Kivéve egy forrást, amit érdekességgéppen megemlítenék: Yves Lenoir belga zenetudós *Folklore et Transcendance dans l'oeuvre américaine de Béla Bartók (1940-1945)*, (Institut Supérieure d'archéologie et de l'histoire de l'art, Louvain-La-Neuve, 2001, nagyméretű munkájában azt állítja, hogy a 3. zongoraverseny főtemája a *hora lungă* román archaikus műfajával mutat hasonlóságokat: melodikai elemeivel, móduszaival és ornamentációjával a máramarosi és Észak-Szatmár-megyei *hore lungi*, vagy *doină*khoz közelít. Szerinte a főtéma a román, pontosabban az erdélyi román (hatlyukú) pásztorfurulya hangszínét idézi. A bukolikus atmoszférát

Mindig érdekfeszítő nyomon követni, hogyan befolyásolja a műről alkotott belső kép, előzetes elképzelés az interpretációt. Lipatti meggyőződése – szuggesztív előadása révén – a művészi igazság erejével hat a Gazette de Lausanne (1947 november 4) zenekritikusára is. *„Ennek a koncertónak nem is lehetett volna ideálisabb előadót találni, mint Lipattit, mert bizonyos részleteiben a román népzene hatását érezhetjük, ami melankolikusabb és kevésbé frenetikus, mint a magyaroké. Mindezt a tőle megszokott természetes költőiséggel és nemes-séggel fejezi ki (...)”*¹²⁸ (A fenti zenekritika dátuma is bizonyítja: a bemutató 1947 november elején volt)!

Nem ütőhangszerként kezeli a zongorát (ebben a tekintetben Sándor György felfogásától gyökeresen eltér). De azt se feledjük: a 3. zongoraversenynek sokkal könnyedebb és áttetszőbb a letétmódja, mint a '30-as években született Bartók-művekéi, zenei nyelvezetében sokkal lágyabb, szinte klasszikus–romantikus hangvételi, tehát keresve sem lehetett volna találni olyan XX. századi zongoraversenyt, ami Lipattihoz, *„a fény és tisztaság hercegéhez”*¹²⁹ jobban illett volna.

Nyelvezete nemzeti „színének” eldöntésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni azt, hogy (Bartók) *„némelyik témája annyira absztrahálja a népzenei sorszerkezetet, hangkészséget, ritmikát, hogy együtt már nem valamely konkrét népi dialektust idéz meg, hanem számunkra egyszerűen „bartókos.”*¹³⁰ Habár *„a Bartók-zene több szomszédnép parasztzenéjéből táplálkozott (...) polinacionális alapkaraktere sem homályosíthatja el a (...) magyar jelleget.”*¹³¹ Lipatti művészi intuíciójával sejtett–érezett igazságot (az alapvetően román jelleget) a zenetudomány csupán a 3. zongoraverseny genézisének időpontjával támaszthatja (esetleg) meg. *„A zeneszerző opus ultimát a tudós opus ultima, a monumentális Rumanian Folk Music 3. kötete előzi meg.”*¹³²

Konkrét romános elemekről tehát nem beszélhetünk, sokkal inkább egy általánosabb, Kárpát-medencei népzenei nyelvi dialektus absztrahált megjelenéséről. A főtemára jellemző polimodális jelleg, a fluktuáló fokok gyakoriak az erdélyi népzeneben – talán ez a kétértelműség alapvető oka.

Lipatti a partitúrában jelölt tempóknál lassabbakat játszik, negyed = 88 helyett az első tétel negyed = 72-ben szólal meg.¹³³ *„A Bartók-ritmika és vele ösz-*

árasztó dallamtípust a pásztorok programzenéjéhez tartozó *Cînd păcurarul a pierdut oile* (Amikor a pásztor elvesztette juhait) dialektus-műfaj csoportjához sorolja.

¹²⁸ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 185

¹²⁹ Több kiadvány él a fenti metaforával

¹³⁰ Somfai László: Bartók Béla zenéje: 12

¹³¹ Somfai László: A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban. Zeneműkiadó, Budapest, 1981

¹³² László Ferenc: Idem

¹³³ Sándor György zongoraművész, Bartók volt tanítványa a Muzsika 2002/9-es számában a „Képzeletbeli gyakorlás, valóságos művészet” című cikkben elmondja: „Bartók szalagmetronómot használt és ez csak megközelítően adta meg az időmértéket.”

*szefüggésben a helyesen megválasztott tempó felvet néhány döntő interpretációs vitapontot, s ezek (...) műve hiteles továbbélése szempontjából döntőek lehetnek.*¹³⁴

Hirtelen megérezzük, miért érezhette annyira romános jellegűnek Lipatti a versenyművet, hiszen a valamivel nyugodtabb tempóban a dallam óhatatlanul lágyabb akcentusokkal gazdagodik, szinte a román „dor” (lefordíthatatlan szó: derűsen rezignált vágyakozást jelent) sejlik át rajta. A dallamvezetés szélessége, egy-egy finom agogikai nyújtás a formálás világos rajzán (1. tétel 6. ütemében az aisz² a 3. ütemrészen), a lassabb tempóban erőteljesebben érvényesülő nosztalgikus intonáció valóban áthan-golhatja fülünket az elvontabb értelemben vett romános atmoszféra felé.

Az *Adagio religioso* tétel negyed = 69 (kotta szerinti) tempó helyett negyed = 52 „Serly Tibor emlékezéseiből tudjuk, hogy Bartóknak élete utolsó éveiben állandóan ott voltak kezeügyében Bach korálvariációi és Beethoven vonósnégységei.(...) A második tételt nevezhetjük a korálfantázia sajátos típusának.”¹³⁵ Mennyire érdekes az egybeesés, hiszen Lipatti életét (is) végigkísér(t)ik a korál-előjátékok-feldolgozások....

A koráldallam akkordjai a grave környezetben szokatlanul súlyosan, szikár komolysággal szólnak. Lipatti dallamvezetésének folyamatosságában, a hang szépségé-ben és teltségében gyönyörködhetünk. A korálsorok dinamikai-érzelmi fokozása érdekében sűrít, a zenekari közjáték és a zongoraszóló között mind rövidebb a szünet, végül az utolsó belépésnél, a csúcs fortéjánál (48. ü) szinte „rálép” a tuttura.

A 3. tétel a Bartók által előírt tempót (negyed= 92) az első fugatónál éri el (228. ütem) – egyébként a zárótétel tempója közelít legjobban a Bartók által megjelölthöz (Lipattinál negyed = 88 mérhető).

Összegezőképpen bátran kijelenthetjük: Bartók 3. zongoraversenyének 1948-as európai bemutatója feltétlenül a legérdekesebb magyar vonatkozás, ami a román művész nevéhez fűződik.

1.11.2. A román zene területéről sajnos, csupán **Enescu**-művek, valamint saját műveinek felvételei maradtak fenn. Koncertprogramjai azonban arról tanúskodnak, hogy gyakran tűzte hazai és külföldi koncertjeinek műsorára George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Marcel Mihalovici, Filip Lazăr darabjait.¹³⁶

Az Enescu-felvételek közül kettő 1995-ig kiadatlan volt. Mindkettő az Archipon (már több ízben említett) „Les Inédits”-sorozat két lemezén jelent meg.

A **fisz-moll szonátának** sajnos, csak a *Scherzo* (2.) tétele szerepel az 1936-os júniusi párizsi szalagon. A fugato-indítás kristálytisztá szólamjátékával tűnik ki.

¹³⁴ Somfai László: Bartók Béla zenéje: 22

¹³⁵ Kovács János a Hungaroton Bartók-összkiadás lemezfüzetében

¹³⁶ Bărgăuanu-Tănăsescu: Ideme: 186

A tétel motorikus jellege Lipattinál dzsesszes felhangokkal gazdagodik (a közép-rész előtt), valamint a Prokofjev-hatást tükröző kódában – töle szokatlan módon – ütőhangszerként kezeli a zongorát (hiszen a zene szövege ezt kívánja meg).

A másik próbafelvétel 1943-ban, Bukarestben készült. Ezen Lipatti Enescu talan legnépszerűbb zongoradarabjának, az op. 10 D-dúr Szvitnek Bourrée tételét játssza. A Bourrée előadásának (is) legfőbb erőssége a rugalmas metrika, a szerző által megkívánt hangsúlyok precíz betartása, a basszus kiemelése, a perlatúra-futamok áttetszősége, valamint a visszatérés orkesztrális jellegű fokozása.

Legjelentősebb Enescu-felvétele azonban vitathatatlanul a D-dúr szonáta. Az 1943 októberében, a berni rádió stúdiójában készült felvétel először 1956-ban a Columbiánál, majd az EMI France 1989-es „Réfêrances”-sorozatában jelent meg. Az EMI-verzió azonban félhanggal magasabban szól a mű, ami ha nem is annyira a gyorsabb tempó, hanem sokkal inkább a hangszín szempontjából zavaró. Ezt a hiányosságot a francia Dante lemezcég kiadványánál (1998-ban) korrigálták.

A szonátát Enescu *Oedipus* operájának befejezése utáni viszonylagos nyugalmi periódusában írta. A felvétel Lipattinak Enescu zenéje iránti affinitását tükrözi. A mű pianisztikus követelményei – a pregnáns ritmika, a modern polivalens színhatások – mellett a teljes zenekari hangzáspalette visszaadásának képességét is megköveteli előadójától. Lipatti Enescu részletes szerzői utasításait a legmesszebbmenően betartja (Enescu majd minden frázishoz – gyakran motívumhoz, sőt, sok esetben egy-egy hanghoz is – fűzött előadási jeleket).

Az *első tétel* tömören, fényes – D-dúr – hangon szólal meg, szinte élességig menő ritmikával. A középrészben egyedülállóan meditatív hangulatot teremt, a tétel indításában – a két felső szólamban – mintha a pásztorfurulya és a fakürt (bucium) duettjét hallanánk.

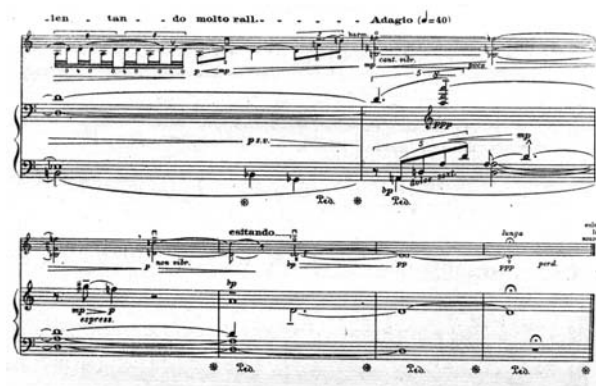
A *finálé* extrovertáltabb, diatonikusabb zenei szövetének megszólaltatását a Bourrée-nál és a físz-moll szonáta Scherzójánál már említett lendület, feszes metrika jellemzi.

A szorosabb értelemben vett Enescu-Lipatti kollaborálás leginkább kamara-zene estjeiken bontakozott ki. A hegedű-zongora irodalom klasszikus remekművei – Mozart, Beethoven darabjai – mellett saját műveiket is játszották közös – a bukaresti koncertszezón fénypontjaként számon tartott – kamaraestjeiken. „*Ritka az, ha a zongora a hegedűvel való együtthangzása tökéletes, mivel a két hangszer kvalitásai és hibái folyamatos ellentmondásban vannak, amennyiben nincs meg az előadókban a nemesség képessége – az egyetlen, ami a két eltérő karaktert egymáshoz közelíteni tudja – a két hangszer hangzása közötti szakadék megmarad, ellehetetlenítve a művészi emóciót. Az előadók együttműködése ebben az esetben annyira szerves, hogy nem csupán a tökéletes összehangolódást, hanem a belső – ritmikai, szellemi, hangulati egybeesést – is érzékelteti.*”¹³⁷

¹³⁷ Cella Delavrancea visszaemlékéseiből (Bărgăuanu-Tănăsescu: Nouvelles Musicales de Roumanie. Muzica, București, XXX/1980/12)

A nemesség fogalma valamivel világosabbá válik, ha M. Jora kritikáját is elolvassuk. „*Mekkora erőfeszítést jelent és milyen intelligens Lipatti, hogy közelíti koncepcióját és stílusát az Enescu-éhoz...*”¹³⁸

A két művész kollaborálásának két historikus értékű felvétele ismert: a **2., f-moll** (1943, Bukarest) és a **3., „În caracter popular românesc”** („Román népi stílusban” – 1943, bukaresti rádió) Enescu-szonátáé. A két művész összhangja az – Enescu által annyira csodált Brahms hatását tükröző – f-moll szonátában tovább mélyül a 3-ban. Itt a két hangszer hangzása a hasonló motívumok intonálásakor szinte egybefolyik. Különösen jellemző ez a 2. *tétel* utolsó részében, ahol egy autentikus román atmoszférában mintha a román pásztorsípot hallanánk (románul: caval).



A két Enescu-Lipatti felvétel a Philips *Legendary Classics*-sorozatában jelent meg, 1990-ben.

1.11.3. Végül térjünk ki Lipattira, mint *saját műveinek előadójára*. Három mű felvétele maradt fent:

a) **Concertino en style classique, op. 3**, két verzióban, az első 1943-ban, a Berliner Kammerorchesterrel, Hans von Benda vezényletével (kiadás: Philips, Dante, 1998) készült; a második 1948-as svájci koncertfelvétel (kiadás: Archipon, 1995).

b) **Danses roumaines pour piano et orchestre** (Román táncok zongorára és zenekarra) az 1945. október 10-i ősbemutató amatőr koncertfelvétele, a Suisse Romande zenekarral és Ernest Ansermettel;

c) végül a **Sonatine pour la main gauche seule** (Szonatina balkézre) 1943-ban, a bukaresti rádióstúdióban rögzített felvétele (kiadás: Electrecord, cd-n Philips *Legendary Classics*, majd Dante 1998).

*

¹³⁸ Idem

Lipatti meghatóan hiányos diszkográfiája ugyanakkor meglepően gazdag is, hiszen 33 évesen már annyi remek felvételt tud a háta mögött, mint amennyit más, vele egykorú zongoristák messze nem értek el (gondoljunk itt Michelangelire, Fischerre, Gieseckre...)

Vajon hogyan születhetett a Lipatti-legenda?¹³⁹ „*Lipatti legendává válásának – legalábbis részben – az lehet az oka, hogy céljait előzetesen lefektette. A legenda – amely élete utolsó éveiben született – röviddel halála után kivirágzott, lemezeinek és a Suisse Romande zenekarral játszott koncertjeinek köszönhetően, amelyeket a Radio Sottens élőben közvetített. Mivel ezeket az adásokat Európa nagyrészt figyelemmel követték, Lipatti hallgatottsága messze túljutott a koncerttermeken. Minden lemeze megjelenését nagy érdeklődéssel vártam, mint ahogy azt minden rádióhallgatója tette*”. (Az eddigiek folyamán részletesebben ismertettem Lipatti „előzetesen lefektetett” céljait. Nézeteit – amelyek nemcsak művészi intuícióját, hanem alapos elméleti felkészültségét is elárulják – az előadóművészet későbbi alakulása is igazolta).

Lipatti felvételeinek töretlen népszerűsége, aktualitása tehát saját korát megelőző előadói koncepciójában (is) keresendő. Ezek a koncepciók – mint láttuk – klasszicizálók, talán ebben rejlik időtlen szépségük.

Az előző fejezetből kitűnik, aránylag kevés számú művet játszott lemezre, repertoárja ennél sokkal szélesebb volt. De ismerjük művészi aggályosságát: nála egy műnek rendkívül hosszú „érlelési” ideje volt (lásd: Bach B-dúr partita: 1934–1950; Grieg–zongoraverseny: 1930–1947; a listát folytathatnánk a Chopin e-moll koncerttel, a h-moll szonátával...) A Bartók 3. zongoraversenyt viszont 3 hónap alatt tanulja meg...

Lipatti természetesen nem teoretikus, hanem vérbeli művész, ezért nézeteit leghívebben zongorajátéka tükrözi. Lemezeinek egy része élete folyamán jelent meg, más részét – főleg koncert, valamint historikusnak számító korai felvételeit – halála után adták ki. Ez utóbbi kategória nem nyerhette el beleegyezését, de megjelentetésüket vitathatatlan művészi értékük igazolja, hiszen mint mestere, Alfred Cortot mondta Lipatti halálakor: „*semmit nem kell neked tanítani. Tulajdonképpen csak tanulni lehet tőled*”.

*

Dolgozatom első nagy, valamint a teljes dolgozat terjedelmének oroszlan-részét kitevő, (Lipatti előadóművészetét taglaló) fejezet végén a (részleges) **konklúzió** pillanatához érkeztem.

Az első fejezetben Lipatti interpretációját interpretáltam. Ebben a megfogalmazásban a szó két alapvető értelmét szeretném hangsúlyozni.

¹³⁹ Piero Rattalino: Da Clementi a Pollini. (Az Urania lemez 1999-es Lipatti-albumának lemezfüzetekskéjében)

Interpretáció: egyrészt előadás, másrészt értelmezést, vagy – filozófiai terminológiában – magyarázatot jelent. A kétféle értelem tulajdonképpen egybevágh, ha nem is azonos. Hiszen az interpretáció mint előadás, az értelmezést is magában hordozza: az előadónak értelmeznie, interpretálnia kell a zenei szöveget, hiszen enélkül csupán mechanikus visszaadásra, tükrözésre lenne képes csupán.

Lipatti előadóművészetének tárgyalása során az interpretáció¹⁴⁰ három metodológiai fázisát követtem: a) *a leírást*, jelen esetben Lipatti felvételeinek jellemzését; b) *a magyarázatot* – amin keresztül azt firtattam: **miért ilyen** Lipatti játéka – ezen lépés során majd minden esetben a művész „védőügyvédjeként” szegődtem, hiszen elkerülhetetlen a *parti pris* (bár erre Lipattinak vajmi kevés szüksége van) – próbáltam Lipattit az előadóművészetben általában és kora előadóművészetében specifikusan elhelyezni, művészi választásait megindokolni. A **miértre** az 3. lépésben, a c) *értelmezésben* adtam meg a választ, egyben arra a kérdésre is felelve, amit vizsgálódásunk előtt feltettünk: miért maradandó Lipatti előadóművészete?

Játéka örökérvényűségének magyarázata abban keresendő, hogy ***mindig a zene, a zenemű immanens, belső törvényszerűségeiben gyökerezik***. Ezért történhet meg, hogy Bach B-dúr partitája – Gouldnak a Bach-előadást gyökereiben megrendítő forradalma és a régizene mozgalom kifejlődése után is – Lipatti verziójában a legszebb; ezért született újjá Chopin h-moll szonátája az ő legenda felvételén keresztül – ezalatt szinte szószerinti újjászületést értünk – hiszen ahogy Gould divatba hozta a Bach Goldberg-variációkat 1955-ben, úgy hozta divatba Lipatti a Chopin h-moll szonátát 1947-ben.

A legitokzatosabb az a művészi intuíció, amely a szerző Lipatti korában még nem feltárt szándékait megsejteti vele: emlékezzünk csak arra, ahogy Chopin Desz-dúr noktürnjének utolsó témavisszatérését fortéban, oktávketőzéssel hozza! Hiszen a Chopin – a kiadásoktól eltérő – előadásbeli elvárásairól szóló dokumentumok csupán több évtizeddel Lipatti halála után kerülnek napfényre.¹⁴¹ (Személyes véleményem az, hogy Lipatti választásában ösztönös formaérzéke is fontos szerephez juthatott: az utolsó témarepríz ugyanis a noktürn formai arany metszési pontjával esik egybe. Hangsúlyozom: ösztönös volt választása, tehát ennek a – végső soron vitatható – ténynek az ismerete minden valószínűség szerint nem volt befolyással építkezésére. Csupán azért mertem említeni, mert Lipatti zeneszerzői munkásságában, a '39, '40-es évektől kezdődően az arany metszés elvének széleskörű alkalmazásával találkoztam, nem kis meglepetésemre).

Azzal, hogy egy zenemű esetében a különböző előadóművészek olyan stílusjegyeket domborítanak ki, erősíthetnek fel, amelyek összefüggéseket tár(hat)nak fel az illető zenemű más szerzőkkel vagy stílusokkal való többé-kevésbé rejtett

¹⁴⁰ Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon, Zeneműkiadó, Budapest, 1983 értelmezése szerint

¹⁴¹ Elsősorban Jean-Jacques Eigeldinger könyvében: “Chopin vu par ses élèves”, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1988

összefüggéseire, már többször találkoztunk. (Az érthetőség kedvéért csupán pár példát hozok fel: Beethoven B-dúr zongoraversenye – előadói felfogást tükrözve – lehet mozartos, vagy lehet színtiszta Beethoven, Joachim Kaiser szerint Schubert befejezetlen szonátái W. Kempff előadásában Prokofjevig mutatnak előre, Alban Berg Zongoraszonátája romantikus stílusjegyekkel mélyül Gouldnál....)

Chopin példaképei Bach, Scarlatti, Mozart és Bellini voltak (gondoljunk itt Schiff András *Chopin és példaképei* nagysikerű koncertsorozatára); Lipatti Chopin-előadásában minden Chopin-példaképre jellemző előadói stílusjegyek jelen van. „Chopin, Schumann és társai abban a tévedésben komponáltak, hogy a zongora egy homofon hangszer.”¹⁴² Lipatti játéka viszont azt bizonyítja: ez nem igaz, helyesebben nem így igaz, hiszen Chopin-játéka meglepően szólamgazdag (e-moll zongoraverseny, h-moll szonáta).

De arra, hogy egy előadás során akár egy remekmű nemzeti intonációja is árnyalódik, kevés példa akad. Bartók 3. zongoraversenyére gondolok, ahol szükségesnek érzem az „előadói igazság” kifejezését alkalmazni. Mennyire elvont összefüggések konkretizálódhatnak egy meggyőző előadás során! Bartókra hosszasan erdélyi és bánáti gyűjtő–rendszerező munkája során valószínűleg nemcsak a konkrét népzenei stílusjegyei, hanem ezeken keresztül a népi mentalitás, népi lelkület, átfogó fogalommal: a népi ethos is hatással volt.

Lipattinak egy képzeletbeli nyelv hangsúlyainak ritmusában kibontakozó előadása fokozottan felveti az absztrahálódott népies anyag kétértelműségét, hiszen tudjuk: Erdély bizonyos régióiban „összeérnek” a különböző nemzetiségek – főképpen a magyar, román – zenéi. Mint láttuk, muzikológiai bizonyított igaza nincs Lipattinak, illetve – árnyaltabban fogalmazva – részleges igaza lehet, amennyiben a zenei anyagban rejlő elvont népi szellemiség kétarcúságát megérezzük, elismerjük.

Lipatti természetes hozzáállása a romános elemek hangsúlyozása. Előadói meggyőződését a rá jellemző szuggesztivitással, az igazság evidenciájaként tolmácsolja hallgatóságának, mindezt a mű szellemének tiszteletben tartásával, hitelesen teszi.

Remélem, ha parányi tollvonással is hozzájárultam annak megvilágításához: miért nevezik kortárs kiadványok mindig legendásnak, vagy – még többnek – felejthetetlennek Lipatti művészetét. Mert játéka **igaz** volt, hiszen művészi tökéletesség nem létezik, csupán művészi igazság.

¹⁴² Glenn Gould in a Conversation with Tim Page. The Glenn Gould Reader, Vintage Books, New York, 1984: 453

A ZENESZERZŐ LIPATTI

A XX. században jelenik meg a par excellence-előadóművész típusa. Míg a XIX. században magától értetődő, ha egy zeneszerző hangszeres virtuóz is egyben, a következő évszázadban az alkotó és újraalkotó oldal annyira elválik egymástól, hogy már inkább az számít rendhagyónak, ha mindkettő jelen van egy művész tevékenységén belül. Többnyire az egyik oldal meghatározó, Liszt óta ugyanis nem volt példa arra, hogy egy művész-személyiség mindkét területen egyformán korszakalkotót hozott volna létre.

Dinu Lipatti azon művészek közé tartozik, akik amellett, hogy előadóként meteorikus karriert futottak be, szerzőként is saját zenei nyelvezet kialakításán munkálkodtak. Nála a zongorázás és zeneszerzés párhuzamos alakulása szinte sors-szerűnek mondható: első hangszertanára Mihail Jora volt, a XX. század eleji román zeneszerző-iskola népies irányzatának jeles képviselője. A párizsi École Normale-ban a zongora mellett zeneszerzés-szakot is végez, tanárai Paul Dukas, majd ennek halála után Nadia Boulanger és (időnként) Stravinsky. Lényeges a zeneszerző Lipatti szem-pontjából a karmester-szak felvétele is, ebben mestere Charles Münch volt.

Meghatározó hatással azonban Enescu volt Lipattira. A „Mester” – mindig így emlegette őt – nemcsak zenei „keresztapja” volt, hanem zeneszerzői pályáját is egyengette. (Enescu abban az időben már nagyhírű zenei személyiség, úgy Romániában, mint annak határain kívül).

A zongoraművészi és zeneszerzői kibontakozás párhuzamosságát érzékeltetik pályája évszámai. 1932: dicséretet ér el a G. Enescu által alapított román zeneszerzői versenyen zongoraszonátájával; 1933: ugyanazon a versenyen második díj egy hegedű-zongora szonátáért; 1933: a bécsi nemzetközi versenyen második; 1934: George Enescu fődíjat érdemel ki a *Tziganes* (Sátorosok) szimfonikus szvitjéért. Az előző fejezetben már tárgyaltuk a két művész előadói kollaborálását. Ha mindehhez még azt is hozzátesszük, hogy párizsi évei alatt lázasan igyekezett egyszerű, szerény tanítványként Enescu tanácsait kikérni előadói szempontból is,¹⁴³ akkor értjük meg Enescu teljes zenészi habitusának Lipattira tett döntő fontosságú formáló erejét. Az akkori Romániában (túlzás nélkül) Enescu-kultusz uralkodott, ő volt az első nagyformátumú személyiség, aki – az európai értelemben vett klasszikus zeneszerzői iskola tradícióinak hiányában – első ízben alakít ki a nemzeti, népi gyökerekhez visszanyúlva és a modern zene vívmányainak felhasználásával egy világszerte elismert zenei nyelvezetet.

Lipatti elsősorban azonban előadóművészként maradt az utókor emlékeztetésében, ezen a területen ért el nemzetközi elismerést, úgy tisztelték, tisztelik, mint „a valaha élt egyik legnagyobb zongoraművészt,”¹⁴⁴ ám Enescu nemcsak így

¹⁴³ Bărgăuanu-Tănăsescu: Une prestigieuse collaboration, *Muzica*, XXXI/1981/1

¹⁴⁴ Nadia Boulanger az *Hommage à Dinu Lipatti* kötetben

emlékezik rá: „... napjaink egyik legnagyobb előadóművésze volt. „Ő is – hozzám hasonlóan – több vokáció között habozott. Sokáig azt hittem, hegedűs lesz. Elvégezte a zeneszerzés-szakot. Végül azon csodálatos zongoristává vált, akit ismernek. Nézzék el nekem, ha az előadó hírneve nem törli ki emlékezetemből az alkotó képét és ígéretét. Egy hangszeren tökéletesen játszani, ez nagyszerű. Elképzelni, megalkotni és életet adni fantom-jainknak, még nagyszerűbb és ritkább is. Emlékezetemben őrzök egy szimfonikus szvitet,¹⁴⁵ egy zongora-concertinót, egy hegedű-szonatinát¹⁴⁶, örömmel játszottam őket, ugyanakkor abban a reményben is, hogy szülőföldem Lipattiban megtalálja a hozzá méltó költőt, aki képes megénekelni végtelen nosztalgiáját, tájait és szomorúságát...”¹⁴⁷ Valóban nemcsak Enescu, hanem a Lipattihoz közel állók, az akkori román zeneszerzők mind Enescu örökösének ígéretét látták benne – végül a sors kegyetlensége e reményeket meghiúsította.

A koncertzongorista idejének tetemes részét a zongora mellett töltötte, ez így is volt természetes. Levelezése nagyrésze tartalmaz zeneszerzői munkásságára vonatkozó utalásokat: leveleiben gyakran panaszkodott, mennyire elrabolja idejét a zongorázás, gyakorlás, állandó lelkiismeretfurdalással küszködött a komponálás elhanyagolása miatt. Természetesen a zeneszerzés számára belső késztetésből fakadt, olyannyira, hogy Mihail Jorának azt írja 1935 áprilisában Párizsból¹⁴⁸ „vannak pillanataim, mikor sajnálom, hogy zongorista lettem”. Nehéz az idő távlatából eldönteni, mekkora volt azon Lipatti eltökéltsége, hogy kizárólag a zeneszerzésnek – e számára „oly kedves fejezetnek” – szentelje magát. Az tagadhatatlan, hogy a zeneszerzőt és előadót nem lehet az ő esetében különválasztani (emlékezzünk inspirált szövegmodosításaira), viszont az előadó is befolyásolja a szerzőt, hiszen legtöbb művét zongorára írta. Zongorán is komponál: „életemben először zongora nélkül komponáltam. Valószínűleg kakofónia jön ki belőle.”¹⁴⁹

Vessünk pillantást Lipatti zeneszerzői munkásságára. Nézzük először, mely műveit adták ki külföldön:

1. *Concertino en style classique* (Concertino klasszikus stílusban) Bécs, Universal Edition, 1941
2. *Fisz-moll noktürn zongorára* Editions Salabert, Paris, 1956
3. *Sonatine pour la maine gauche seule* Editions Salabert, Paris, 1953

¹⁴⁵ Enescu a Sátorosok- szvit 3. tételét dirigálta Párizsban, ekkor tüntették ki Lipattit Franciaország Ezüst Medáljával.

¹⁴⁶ Lipatti Hegedű-zongora szonatináját több ízben játszották együtt

¹⁴⁷ Hommage à Dinu Lipatti: 49

¹⁴⁸ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 269

¹⁴⁹ Paul Sachernek írott leveléből, 1949 március, Genf (Bărgăuanu-Tănăsescu: Ultima compoziție a lui Dinu Lipatti: Aubade pentru cvartet de suflători. Muzica, București, XXI/1971/11)

4. *Danses roumaines pour piano et orchestre* (Három román tánc zongorára és zene-karra) Editions Salabert, Paris, 1954
 5. *Aubade – fúvóskvartettre* New-York, Rongwen Music, 1958
 6. *J. S. Bach: F-dúr Pastoral* (Dinu Lipatti zongoraátírata) London, Schott, 1953
 7. *Introduction et Allegro szólófiúvolára* Ed. Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1995
 8. *Két tanulmány Bach alapján* London, Schott&Co. Ltd, 1953
- Mint látható, csupán egyetlen művet, a Concertinót publikálták élete folyamán.

További Lipatti-műveket adott ki az Editura Muzicală, București román zeneműkiadó, ezek a következők:

1. *Szonatina hegedűre és zongorára* (1970)
2. *Simfonia concertante két zongorára és vonószzenekarra* (1984)
3. *Négy dal tenor hangra és zongorára, Arthur Rimbaud, Paul Éluard és Paul Valéry verseire* (1981)
4. *Noktürn egy moldovai témára (Mihail Jorának ajánlva), Miron Şoarec Prietenul meu, Dinu Lipatti című könyvének mellékletében*
5. *Öt dal Verlaine-versekre* (1985)
6. *Première Improvisation – hegedűre, csellóra és zongorára* (1981)
7. *Kadenciák Mozart KV 467 C-dúr koncertjéhez, a Bărgăuanu-Tănăsescu: Dinu Lipatti-monográfia mellékletében, 1971*
8. *Fantázia zongorára, op. 8 Editura Muzicală, București, 1999*

A következőkben Lipatti nem túlzottan gazdag komponisztikájának főbb paramétereit nézzük át. Első lépésként stílusának alkotóelmeit, összetevőit, fő inspirációs forrásait és stilisztikai ráhatásait vizsgáljuk. A legjelentősebb kompozíciók közül csupán a zongorára írottakat – illetve azokat, amelyekben a zongora mint szóló, avagy kamarahangszerként szerepel – vesszük közelebbről szemügyre.

2.1. Stilisztikai interferenciák

Lipatti már kora gyermekkorától határozott hajlamot mutatott élményei zenei megfogalmazására. Ezen „zsengék” kézírata a Román Tudományos Akadémia könyvtárában található, Joseph Paschill lejegyzésében. A Lipatti-monográfiában közölt kottarészletek alapján úgy tűnik, mintha a Schumann-Jugendalbum darabjainak román gyermekdalokkal való keresztezése útján jöttek volna létre, dokumentációs értékük mellett azonban nincs különösebb jelentőségük.

Mint tudjuk, több kompozíciója részesült az Enescu alapította zeneszerzői verseny alkotói díjaiban. Az 1932-ben dícséretben részesített *Sonata pentru pian solo* (Zongoraszonáta) a nagy romantikus szerzők, elsősorban Chopin és Liszt nyilvánvaló hatását mutatja. Lipattinak – egy befejezetlen, a szerző által roman-

tikus jelzővel ellátott, Párizsban írott szonátájától eltekintve – ez marad utolsó próbálkozása ebben a műfajban.

Romániai tanulóéveinek meghatározó alakjai Mihail Jora, a román népies irányzat zeneszerzője, Muzicescu Florica és George Enescu. Jora példája, művei nagy hatással vannak rá, mestere konkrétan is a román népi elemek, a romános szellem beépítésére buzdítja. A következő évben már 2. díjat kap egy alapvetően népies hangvételű *hegedű-zongora szonatináért*, amit Anton Sarvaş-sal mutat be 1934-ben, Bukarestben. Ez lesz az a mű, amelyet Enescuval a következő évek során több alkalommal is előad. A népies irányzatba illeszkedik Lipatti legnagyobb lélegzetű nagyzenekari kompozíciója, az 1934-ben kelt *Tziganes* (Sátorosok) zenekari szvit, amiért az Enescu-verseny nagydíjával (1934), később a Francia Köztársaság ezüst-érmével (1937) tüntetik ki. A szvitben – ami Lipatti egyetlen nagyzenekari műve – a folklorisztikus, leíró-festői feldolgozás, a népi hangsorok használata, ezeken belül a cigányos elemek hangsúlyozása jelenti a szerzői vezérfonalat. A (román) népies irányzat közvetlen hatását mutatja, hogy az első tétel fő témája Mihail Jora *La piață* (*A piacon*) balettjének egyik motívumát (az *Oltyánok tánca* tételből) idézi, augmentált formában.¹⁵⁰

A Lipatti-család Fundăteancán eltöltött nyarai meghatározóak lehettek a népzeneire, népies atmoszférára való hangolódásában, Dinu nagyszerűen érzi magát az egyszerű parasztemberekkel. A Sátorosok azonban már sokkal szövevényesebb elődeinél, a tematikus formarészeket népi hangsorokban, helyenként alterált módusokban dolgozza fel, míg a tranzitív elemek már nem-modálisak, kromatizáltak. Enescu hatása a népies elemek stilizálásában, a hangszerelésben nyilvánvaló.

A román népzeneire jellemző intonáció, hangközlépések, a roman *joc* (népi tánc – szószerint: játék) jellemző formuláinak beépítése és a szövevényes tranzíciók azonban nem kapcsolódnak elég szervesen egymásba, a zenei anyag fiatalosan tékozló kezelése miatt a forma epizódokra töredezik.

A párizsi évek alatt természetszerűleg új hatások érik. Zeneszerzés-tanára, Paul Dukas révén a francia utóromantikával (César Franck) és a tágabb értelemben vett francia XX. századi iskolával is kapcsolatba kerül. Ugyanakkor viszont Stravinsky és főleg Nadia Boulanger hatására a neoklasszikus irányzat is erőteljesen befolyásolja műveinek mikro- és makrostruktúráját, építkezését. „*Nadia Boulanger állandóan azt hajtogatta nekünk: inkább Bach-hoz térjete vissza, mint a romantikusokhoz.*”¹⁵¹

„*A '30-as, '40-es években a neoklasszicizmus uralkodik, ilyen vagy olyan színezettel, formában ezen belül „a klasszicizmus (...) mindig fontos eleme volt a francia kultúrának (...) a francia zenei klasszicizmus kiindulópontja még a XX.*

¹⁵⁰ Bărgăuanu: Dinu Lipatti, interpret. Muzica, București, XIV/1964/1

¹⁵¹ Lipatti levele Mihail Jorához, 1935. július 22 és november 6. (Bărgăuanu-Tănăsescu: *Dinu Lipatti*. Kahn&Averill, London, 1988: 37)

század jó részében is nem maga a francia zene, hanem a közép-európai mesterek gyakorlatának külső, racionális szintézise (...). Elsősorban ezt a fajta klasszicizmust tanították a párizsi konzervatóriumban.”¹⁵² A neoklasszicizmus új tonális technikái a nemzeti stílusok, iskolák kialakulásában is döntő fontosságot kapnak. Természetesen a specifikus nemzeti jellegtől és az alkotó beállítottságától, esztétikájától függően a neoklasszikus elemek, más technikákkal – elsősorban az impresszionizmuséival – keveredve az újrafogalmazott nemzeti eszményeknek teremtettek új tonális formákat, keretet.

Lipattira, mint zeneszerzőre, a romános irányzat mellett a *neoklasszicizmus* volt döntő hatással. Természetesen hangsúlyoznunk kell, hogy a neoklasszicizmus fogalma alatt nem egy bizonyos stílushoz való visszatérést, hanem sokkal inkább egy hagyományhoz való kötődést, pontosabban bizonyos zeneszerzői technikákhoz vagy klasszikus esztétikai értékekhez való visszafordulást értünk.

Lipatti legtisztábban neoklasszikus fogantatású műve a *Concertino en style classique* – Concertino klasszikus stílusban (1936). A Concertino első tétele quasi tisztán neobarokk intonációjú: a tételt egybefogó triolák Bach G-dúr koráljára, a 2. tétel az Olasz koncertre vagy (Bach) versenyműveinek lassú tételeire emlékeztet; a finálé témája Haydn zongoraszonátájából idéz (G-dúr Hob XVI: 40), íme ezek a Concertino fő invokációi. Mindez azonban a néhol Prokofjev-re emlékeztető groteszk keringő-dallammal (Menüett Triója) és – főképpen a 4. tétel esetében – „szelídített” Stravinsky-hatással ötvöződve sajátos varázst kölcsönöz a műnek. A Concertino Lipatti legkozmopolitább műve, az egyetlen, ami még a szerző élete alatt nyomtatásban megjelent, Clara Haskil és Walter Gieseking repertoárján is szerepelt.

A neoklasszikus orientáció összefonódik a leitmotívumként jelenlévő *romános hangvétellel*, valamint a *francia zene* hatásával. A párizsi évektől kezdődően stílusát e három elem összefonódása jellemzi, ezekre támaszkodik saját kompozíciós nyelvezetének kialakításánál. Az 1937-ben született *Noktürn egy moldvai témára* az eredeti moldvai kolinda-dallamot, az alterált népi módusokat impresszionista harmóniakba ágyazza.

Az *op. 8 Zongorafantázia* (1940), a *Szonatina balkézre* (1941), a *Symphonia concertante* két zongorára és zenekarra (1938), a *Román táncok* zongorára és zenekarra (1943), a *Zongora-orgona Concerto*, az *Aubade* ezen elemek legsikerültebb ötvözei. A felsorolt művek közül a Fantázia, a Román táncok, valamint az Aubade már egy saját út megtalálását sejtetik, amelyet valószínűleg követett volna, ha a sors hosszabb életúttal ajándékozta meg.¹⁵³

A nemzeti jellegű zeneszerzés tekintetében Lipatti ellentmondásba került Paul Dukas-val. „A „román atmoszférát” illetően gyakran vitáink vannak Dukas-val. Ő azt mondja, hogy egy ilyen zene sosem válhat univerzálissá, hanem

¹⁵² Eric Saltzman: A 20. század zenéje. Zeneműkiadó, Budapest, 1977: 71

¹⁵³ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 236

*csak egyszerűen regionális marad.*¹⁵⁴ Lipatti azonban így riposztózik: „Gondoljunk csak jónéhány jelentős zeneszerzőre, akik hazájuk nemzeti karakterében komponáltak. Vajon Ravelt, Albenizt, De Falla-t, Grieg-et csak azokban az országokban becsülik, amelyeknek nemzeti ízei műveikbe beépültek? Chopin mazurkáit vagy Stravinsky Petruskáját csak a lengyelek, illetve az oroszok értik?”¹⁵⁵

Azonban nem maradt a tisztán nemzeti román atmoszféra komponistája. A romános elemek a már említett neoklasszikus elemekkel, vagy – a Symphonia concertante, a Három francia noktürn, a Verlaine-versekre írott Öt dal tenorhangra, a Négy dal Rimbaud, Éluard és Valéry verseire esetében – az akkori modern francia-zenei hatásokkal ötvöződnék.

Legrománosabb műve a *Sátorosok* zenekari szvit marad, így hiúsult meg az a remény, miszerint az Enescu típusú – modális harmónián és monódikus feldolgozáson alapuló – zenei feldolgozás továbbfejlesztője lesz.¹⁵⁶

2.2. Lipatti stílusának, zenei nyelvezetének főbb jellemzői

Lipatti zeneszerzői pályája sajátos, kiforrott zeneszerzői stílusának kialakulása előtt szakadt meg. Míg zongorázásában, annak mikro-(hang) és makroformálásában (zenei forma plaszticizálása) kialakította az ún. Lipatti-hangvételt, a már említett, szomorúan objektív okoknak köszönhetően zeneszerzői stílusa az útkeresés stádiumában maradt. Nem tagadható számos, valóban jól megkomponált művének valós értéke, de karakterisztikus Lipatti-zeneszerzői stílusról nem beszélhetünk (bár ennek ígérete megjelenik egy rész, tétel, vagy akár teljes kompozíció szintjén).

Lássuk, hogyan kezeli a zenei alapanyagot. **Tonális szempontból** megmarad a tonális keretek között. A '40-es években írott műveiben a *kromatizált diatónia* felé mutat. Jellemző stílusára a fokok fluktuációja is, ez a fluktuáció kisszekund-oszcillációkat hoz létre.¹⁵⁷ Ennek következménye a terc változtathatósága és a szűkített oktáv megjelenése – mindezek a fentebb említett kromatizált diatónia alapelemeit képezik. Az op. 8 Zongorafantázia (1. tétel: 30, 37, 39 ü.), a Symphonia concertante két zongorára és zenekarra 1. tétele főtémájának egyik fő alkotóeleme a szűk oktáv, a finálé záróakkordja pedig egy diatonikus kiegészítőhanggal (A) bővült alfaakkord. Az Aubade is bővelkedik fluktuált tercű harmóniakban, melyek közel állnak Bartók dúr-moll akkordjához. Ám a Lipattira jellemző akkord két terc – egy nagy és egy kis – egymásra helyezéséből

¹⁵⁴ Lipatti levele Miron Şoarec-hoz (1935. március): Prietenul meu, Dinu Lipatti:35

¹⁵⁵ Şoarec: Idem: 88

¹⁵⁶ Bărgăuanu: Dinu Lipatti, compozitor. Muzica, Bucureşti, XVI/1965/ 5-6

¹⁵⁷ Gheorghe Firca: Bazele modale ale cromatismului diatonic. Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

épül fel.¹⁵⁸ a Fantázia előbb említett ütemeiben ezen akkord lineárisan kibontva vagy egyidejűleg jelenik meg; az Aubade-ban a következő módon: 1. tétel: 25. ü. : D-F + Disz-Fisz; 30. ü. : Esz-G + E-G. A Fantázia 1. tételének bevezetőjében a szűkített hetedhangzat-sorozatokkal és a bővített kvartokban való építkezéssel teremti meg a hangnemi lebegést.

Lipatti elsősorban *lineárisan* gondolkodik, szólamai bizonyos előre megfontolt függetlenséggel mozognak. A harmónia ilyen módon legtöbbször a kontrapunktikus szövés eredménye – a szólamok vezetéséből jön elsősorban létre, a zenei kifejezésnek csak speciális esetekben közvetlen hordozója. Ilyen ritka pillanat a Symphonia concertante finaléjának zakatoló akkordjai a 273. ütemtől a 2. zongorán, ugyanezen mű 2. tételében a vándorló doina-dallam töredékét a zizegő H-orgonapont alatt kvartok színezik – itt is kétségkívül a harmónia a fő hangulati elem.

A fokok fluktuációja alakítja a *Noktürn egy moldvai dallamra* témájának nyitómotívumát is a középrészben (22. ü.: G-Gesz; 24. ü.: D-Desz; 26. ü.: D-Desz); az Aubade 1. tételében a főtéma-csoport *c* motívumát (F-Fisz, G-Gisz). A *Balkezes-szonatina* második tételére is jellemző a dúr-moll kettősség.

Lipatti, bár kétségtelenül gyakran gondolkodik *modális hangsorokban* – főképpen népies fogantatású tételek, témák esetében, lásd: *Sátorosok* 2. tételének (Floreasca-i idill) hegedűtémája alterált módusban szól (D-lydben, felemelt II. és leszállított VII. fokkal – Bartók akusztikus sora); az *Introduction et Allegro szólófuvalára* Allegro tételének bevezetőjében a 2. téma mixolyd, az *Aubade* Dans tételében a főtéma első fele B-lyd, második összhangzatos moll, az 1937-es *Három román tánc* közül az első tánc témája természetes h-moll, a *Balkezes szonatina* első tételének főtémája felemelt IV. fokú dór hangsor. A *Noktürn egy moldvai dallamra* szinte állandó jelleggel modulál egyik móduszból a másikba, ezáltal a dallamot különféle harmóniai megvilágításba helyezi. Mindezek ellenére Lipattinál *nem beszélhetünk kiforrott modális harmonizálásról*, mint Enescu esetében.

Politonális, elsősorban *bitonális elemek* is előfordulnak műveiben, ezek többnyire a dallamvonalak mozgásainak „összeütközéseiből” adódnak: ilyen a *Symphonia concertante* első tételében az Allegro moderato-rész első gondolata. Leg-következetesebben az 1943-ban komponált *Román táncok két zongorára* fogalmaz bitonálisan.

Az Enescu kompozíciókban oly gyakran előforduló, stiláris elemnek minősülő *heterofóniát* is több művében sikerrel alkalmazza: a *Fantázia* több tételében: 1.: 44., majd 77. ütem, a második tétel fő zenei gondolata is heterofonikusan fogalmazódik, ugyanez még hangsúlyozottabb a főrész ornamentált visszatéré-

¹⁵⁸ Bărgăuanu-Tănăsescu: Ultima compoziție a lui Dinu Lipatti: Aubade pentru cvartet de suflători. Muzica, București, XVII/1967/11

sében (a 271. ütemtől); a *Symphonia concertante* lassú tételében az unisonón induló dallam végül heterofonikussá színeződik.

A hangnemi aspektus után térjünk a **formai elemek** vizsgálatára. Többnyire *klasszikus zenei formákban* komponál, de ezeket a formákat szabadon használja. *Szonáta* formában íródott a *Szonatina balkézre* első és utolsó tétele; a *Fantázia* utolsó tétele Lipatti saját jellemzése szerint „a szonátaforma felé törekszik”¹⁵⁹, az *Orgona-zongora concerto* első tétele és Finaléja, az 1943-ban született *Táncok két zongorára* 3. darabja, a *Concertino* 3. tétele, az *Aubade* utolsó tételének témabemutatói is egy szonáta-expozícióba illeszthetők. Érdekes megfigyelni, hogy Lipatti *fináléi többnyire bonyolultabb szerkesztésűek*, mintegy az előző tételek elemeinek végső meg-fogalmazását, kibontását és összegezését hordozzák. Saját bevallása szerint a komponálást legtöbbször az utolsó tétellel kezdte.

Lipatti formálására jellemző, hogy az első tematikus gondolat mintegy gomolyból, hosszabb-rövidebb bevezető, előjáték után bomlik ki (*Szonatina* 1. tétel), *Fantázia* 1. tétel, Finale, *Symphonia concertante* 1. tétel. A tételek csúcspontját igyekszik a repríznel elérni, „ahogy az illik.”¹⁶⁰

Érdekes a *Táncok két zongorára* formai fejlődése – legalábbis összetettségben: a táncok közül az első egyrészes, a második kétrészes, a harmadik hármas tagolású: „a szonáta, fuga és variáció keveréke.”¹⁶¹ *Hármas tagolású az Aubade* 2., 3. tétele (a Noktürn, melynek formai egyensúlyát aranymetszéssel teremti meg: a tétel 124 ütemének feszültség-csúcspontjának oldása a 76. ütemben következik be) és fináléja is.

Az *aranymetszést*, mint formáló elvet a *Fantáziában* is alkalmazza. Természetesen túlzás lenne azt állítani, hogy Lipatti következetesen alkalmazta volna ezt a szerkesztési technikát, bár 1940 és utána írott műveiben túl gyakran alkalmazza ahhoz, hogy ez csupán a véletlen műve lenne. *Variációs* tétel az *Orgona-zongora* koncert lassúja, a Sátorosok középtétele.

Zenei anyagkezelése érdekesen változik. Az ifjúkorra jellemző anyagpazarlást érettebb műveiben a több tételt is átfogó motivikai egység jellemzi, ezekben arányosabban tagolja mondanivalóját. Az 1943-as *Táncokban* a táncok vége tematikailag megelőlegezi a következő tételt, a témák ciklikusan visszatérnek, az *Aubade* első két tétele is organikusan kapcsolódik egymásba, a *Fantázia* öt tételét Schumannhoz hasonlóan két nagy egységre osztja, ugyanakkor a művön belül bizonyos tematikus vándorlás is megfigyelhető.

Lipatti műveire leginkább a *barokk fejlesztési technikák* jellemzőek. Variálási módja így nem annyira a tematikai feldolgozás klasszikus technikáját – a motivikus fejlesztést – hanem a melodikus ornamentáció barokk szabályait követi. A szólamokat oly módon vezeti, hogy azok szinte a végtelenségig meghosszabbít-

¹⁵⁹ Adriana Nicoară: De vorbă cu Dinu Lipatti, (interjú). Universul Literar, București, 1941

¹⁶⁰ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 226, Madeleine Lipattihoz írott levélből

¹⁶¹ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem. 205

hatók. Martin Schimek osztrák zenetudós érdekes szemszögből elemzi a Lipatti egyes műveiben fellelhető barokk figurációkat.¹⁶² Így szerinte a *Symphonia Concertante* első témájának barokk figurációi – a groppo és tirata – akárcsak az *Orgona-zongora verseny* első tételében a főtéma elemei mintegy a zenei motor szerepét töltik be, amelyek a tritonussal kombinálva (a *Symphonia* esetében), szekvenciákon keresztül (mindkét esetben) eszpresszív csúcsig fejlesztik a zenei anyagot. „Ez egy olyan zeneszerzői technika, amely azt mutatja, hogy – legalábbis elméletileg – a szólamok kibontakozása a végtelenségig meghosszabbítható”.¹⁶³ Formálására a barokk dramaturgia jellemző. Több ízben alkalmazza a barokkban gyakran a mű, tétel végén elért kulminációs pontot (*Symphonia concertante*, 1. tétel), de Lipattinál gyakori a finálé egészének csúcs-pontként való beállítása (*Szonatina balkézre*).

Barokk stílusvonás, a *monotematika* jellemzi a *Concertino* első tételét, vagy az *Orgona-zongoraverseny* második tételét, előbbiben az állandóan irányt és hangközöket változtató triolák, utóbbiban az alapotívum második felének variációi fogják egységbe a tételt.

Lipatti gyakran él egy másik barokk stíluselemmel, az *ostinato* technikájával is. Ezeket többnyire a harmóniai mozgás megállítására használja, kontrasztként egy másik, mozgalmasabb témával szemben. A *Symphonia Concertante* nyitótételében nagyméretű ostinato-tömb vezet a zongoratóka visszatéréséhez. Az *Aubade* Noktürn-tételét egy három-hangos formula fogja össze, a Fantázia esetében több ízben utaltunk a kis-szekund-ostinatóra.

Lipattinál mindezen elemek sajátos modális-politonális nyelvezetbe kapcsolódnak és a folklór-orientációval együttesen új kontextusba helyeződnek.

*

Dolgozatom középpontjába Lipatti zongoraművészi pályáját helyeztem, ezen okból zeneszerzői tevékenységének kisebb teret szentelek. A továbbiakban szeretném – az átfogó analízis igénye nélkül – legfontosabb, legsikerültebb kompozícióit ismertetni, különös tekintettel zongoraműveire.

2.3. Szólózongora-művek

Lipatti zeneszerzői tevékenységének középpontjába természetesen a zongorát helyezi. Kevés olyan művet írt, melyben a zongora nem jut szóhoz valamely szerepkörében: szólóban, zenekari szólamként avagy kamarazene-partnerként.

¹⁶² Martin Schimek: Aspecte neobaroce în creația lui Dinu Lipatti. Muzica, XL/1999/2

¹⁶³ Schimek: Idem

Zongoraművei közül legjelentősebbek az op. 8 Fantázia és a Szonatina bal-kézre.

A **Fantázia** egyik legnagyobb lélegzetű alkotása, a partitúra végén álló bejegyzés alapján 1940. május 31-én, Fundăteancán fejezte be. A darab bemutatójára a következő évben, a Román Athenaeumban, a szerző előadásában került sor, ezután elég mostoha sorsra jutott, hiszen több mint fél évszázadra feledésbe merült. Végül a román zeneműkiadónál a Madeleine Lipatti által Ionescu-Vovunak – a bukaresti Zeneakadémia zongoratanárának – rendelkezésére bocsátott kézirat alapján 1999-ben nyomtatásban is megjelent. „*A mű Lipatti zeneszerzői alkotásának egyik csúcsát jelképezi és merem állítani, hogy nagymértékben, sőt radikálisan megváltoztatja az utókor értékelését személyiségének szerzői oldalát illetően.*”¹⁶⁴ „*Jelentős mű, melyet alkotója szimfóniává szándékozott átírni.*”¹⁶⁵ A kottában valóban számos, hangszerelésre utaló bejegyzést találunk.

A mű öttételes, a tételeket a szerző két nagy szerkezeti egységre osztja: az első három képezi az első, az utolsó két tétel pedig a második részt.

Lipatti zeneszerzői munkásságának általános ismertetőjében már említettem a Fantáziát, két szempontból is: az öt tételt összefűző, többé-kevésbé nyilvánvaló motivikai rokonság és Lipatti finálé-koncepciójának kapcsán (mely szerint az utolsó tétel az egész mű betetőzését és az alapmotívumok kifejezési lehetőségeinek végső kiaknázását jelenti).

Az *első tétel*ben (centrumhangja Gisz) mutatja be az egész művet generáló két alapelemet: „*az egyik nosztalgikus karakterű, a másik tüzes, merész, zaklatott.*”¹⁶⁶

A nyitótétel bevezetőjének főszereplője a kisszekund (Gisz-A), mely a két szólam között megosztott sóhaj-motívum-ostinatójaként különböző harmóniai megvilágításba kerül. Az arany metszési pontnál (29. ü.) kimozdul az ostinato, a visszafojtott feszültség villámszerűen a két szűk oktáv halmozott disszonanciájába torkollik (30. ü: Fisz-F; A-Asz); ezek után ismét a kisszekundé a szó, mely a 44. ütemben heterofonikus „sóhajjal” átvezet az Vivacéba.

A Vivace „tüzes” főgondolata hű marad a „nosztalgikus” kisszekundhoz, hiszen ebből bomlik ki a poláris jellegű (D-Gisz) témafejt (lásd: következő kottapélda 2. ü.):

¹⁶⁴ Ionescu-Vovu: Előszó az 1999-es, első kiadáshoz. Editura Muzicală, București

¹⁶⁵ Hommage à... előszavában Madeleine Lipatti

¹⁶⁶ Adriana Nicoară: Idem



Érdekes, hogy a részből „lumineux” (fényesen) kiemelkedő heterofonikus jellegű nagyszekund-inga (77–83. ütem) a bevezető végén (44, 47–48. ü.) megjelenő kisszekund-ingára köszön vissza. A „lumineux” -pillanat a Vivace 78. üteméből a 29-ben, a negatív aranymetszési pontban következik be. Az inga végül elmozdul, a Vivace-téma 2–4. ütemének variánsán át; az enharmónikus átértelmezés (repetált Asz = Gisz = a tétel centrumhangja) már a „tüzes-téma” visszatérését készíti elő.

Az Andante malinconico is felbukkan a kisszekund-sóhajjal, ezúttal szubdomináns-centrumhanggal (Aisz), de csupán 5 ütem erejéig, mert a tételt végül a n2-lépések zárják.

A *második tétel* főtéma aszimmetrikusan tagolt, romános hangvételű. A román intonáció a jellegzetes hangközlépésekben, zárlatokban, előkében érvényesül. A forma háromrészes szerveződést mutat, ABA képlettel, ahol A-val a „doináló”-témát és az ehhez kapcsolódó átvezetéseket, B-vel pedig a Presto - középrészt jelöltem.

A „doináló”-téma G-centrumhangú. A dallamformálásnak ezúttal a kvart a generáló hangköze. A 15–16. ütemben idéz az első, „tüzes”-témából, itt azonban a tercekből (is) kvartok lesznek. A metrum változó: 2/4, 3/4, illetve 6/8. A kvartlépések a 18. ütemtől tritonussá színeződnek, a főtéma első két ütemének idézete a bővített kvart kételyével helyettesíti az eddigi idillikus hangulatot: ez a pozitív SA-pont is egyben. Ezek után az első tétel „kvartosított” idézete (26–29. ütem), valamint a 4 ütemnyi – örökösen kísértő – kisszekund-inga átvezet a D-mixolyd Prestóba.

A *Presto* 3/8-ad nagyszekund-inga-ostinatóra épült kánon. Téma: kottapél-da 8–15. üteme:



A kánon motívumokra töredeznek, majd a témafejtés első két figurációjából (a 133. ütemtől), később a figurációt is tovább bontva – csupán az első kisterc-lépésből – nagyméretű fokozást indít. Virtuóz váltott-kezes oktávok elvezetnek a poláris feszültséget hordozó C-Fisz ff, sf-akkordhoz (200. ü.), ami a kánon-téma C-centrumhangú megjelenését szinte himnikussá duzzasztja.

Ezek után – Lipattira jellemző módon – a nagyméretű fokozás után a feszültség arányosan hosszú lebontása következik (207–270. ü.), hemiolás „doináló”-témafoszlányokkal (a téma 3. ütemének augmentált változata).

A tétel 271. ütemében tér ismét vissza az A-val jelölt főrész, Lipatti egyik legszebb heterofonikus megoldása. Az alapvetően diatonikus téma a perpetuum-mobile jellegű, erőteljesen kromatizált középszólammal együtt heterofonizál, a zene térbeli hatását fokozva. A kromatikus inda-szerű középszólam végül a 290. ütemtől a tétel végéig kisszekund-ostinatóra mállik szét, majd a kisszekund kibomlik az ostinato „hálójából” és szekvenciák útján a g-moll alaphangnemtű, kéttercű záróakkord dúrtercére „kapaszkodik”.

A Fantázia 3., valamint az *első egység zárótétele* tulajdonképpen hármas tagolású Scherzo, melyben a formarészek nem határolódnak el élesen egymástól. A formai tagolódás itt ugyanis nem követi a dinamikai tagolódást, a tétel 252. ütemében az arany metszési pont a dinamikai csúcsához kötődik. Ezt a pillanatot a kéziratban a „tromboni” hangszerezési bejegyzés kíséri. A középrészt a Cisz-organapont belépése jelzi, melynek hosszas (58 ütem) nyugvópontján lassan épül ki a *Trio* – a tétel egyetlen dallamnak minősülő – témája, kottapéldánk 2–10. ütemében, a jobbkezes alsó szólamában:



A főrészt zaklatott triolái éles disszonanciáikkal, gyakran bitonális ütközésekkel mintha csupán zongoratechnikai elemek sorakoztatnának egymás után: rohanó törtakkordok, hármashangzat-felbontások, különösebb hangnemi fogódzó nélkül. A tétel záróhangja E, kezdőhangja pedig az (ehhez képest) poláris B. A motívumoknak van valamelyes dallami „profilja”, eszerint *a*: 1., 2. ütem; *b*: 17. ütem; *c*: 46. ütem), de annyira kromatizáltak, zaklatottak, hogy a 139. ütemben belépő Cisz-orgonapont (paralel hangsor) egyúttal a hangnemi, diatonikus-melodikai elem megjelenését is hozza: a középrész a dallam szigeteként ékelődik a két – atonalitás felé húzó – szélső rész közé.

A Trión belül is hármas tagolódást figyelhetünk meg: a Cisz-nyugvópont az első tagot, az orgonapont kimozdulása a középrészt jelzi, melynek során a téma 2. felének motivikus fejlesztésével, nagyméretű fokozással éri el a dinamikai („tromboni”) csúcsot a 252. ütemben. A hosszú diminuendo visszavezet a Cisz-orgonaponthoz és a Trio-téma egyenletes negyedhangokkal induló reprízéhez.

A főrészt visszatérése a 335. ütemben következik be, B kezdőhangon, ennek során minden motívum visszatér. A tételt rövid kód zárja, ami ugyancsak B-n indul és a poláris E-n zár. A 3. tétel fő jellemzői tehát a kromatika és diatónia szembeállítása, valamint a poláris kontraszt.

Az *Allegretto cantabile*val indul a Fantázia második formai egysége. Szabad variációs formaként, de laza háromtagúságként is értelmezhető. A mű második lírai súlypontja, Pavane hangulatú – ritmikájában és lépegető basszusában is. Az alaphangnemi mintegy a Scherzo E záróhangját erősíti, ám itt sokkal diatonikusabb az anyagkezelés, a tonális jelleg uralkodó, ezen belül is a dúr hangzás.

A téma kétszeri bemutatása után a 26. ütem cisz-mollja indítja a szabad formálású középrészt. Ebben egy új, kétütemes motívumot dolgoz fel, ezt világítja meg különböző hangnemekben:



A kromatikusan lefele lépkedő basszusok végül a B₂ – az alaphang (E) ellenpólusán érik el a tétel sff csúcspontját; a 47. ütemben a B ostinatója (6 ütemen keresztül), majd enharmonikus átértelmezése vezet vissza a főtéma megjelenéséhez, ezúttal H-dúrban.

Végül az összegezést jelentő 5., *Allegro* tempójelzésű, szabad formálású *tétel* következik – ne feledjük azonban, hogy fantáziáról van szó, ami önmagában is több formai szabadságot feltételez. A darab minden eddig ismert „szereplője” megjelenik. A finálé két új színező eleme a tiszta oktáv és a makacs ritmus-ostinato:

5.

Allegro ♩ = 104

mf agitato

sfz

senza rigore

a tempo

p dolce

mp cresc.

20

A főgondolat rokona a nyitótétel „tüzes”-témájának, annak siciliano-szerű, dolce változata (kottapélda 11. ütemében). A második téma Debussyre emlékeztető mixtúráival, az első témafejjel együtt az első nagy tetőponthoz: a Fisz centrumhanghoz képest poláris C-re épített nónakkordhoz vezet. A nónakkord elérésével (a 118. ütemben) átléptünk a feldolgozási részbe, stravinskysan dörömbölnék az élesen disszonáns akkordtömbök, ismét megjelenik a darab leitmotívuma, a kisszekund-inga, ezúttal azonban felül az oktávok lépkednek szélesen.

A tétel folyamán az előző tételek témaforgácsai is rendre felbukkannak: a 142-ben a 2. tétel kánonjának rövidített variánsa, a 3. tétel Trio-témájának második fele, „aktuális” (ebből a tételből származó) témavariáns (155. ü.), a baszszusban minduntalan visszaköszön a „bolyongó” kisszekund, a 200. ütemben ismét a 3. tétel triódallamának utolsó motívuma, végül ppp-ban, augmentálva jelenik meg a finálé főtemája.

A második téma visszatérése után a kóda elé illeszt egy hosszú ff-fff „dörömbölést” – dinamikailag ez a mű egészének csúcspontja: 37 ütemen keresztül maximális hangerőt jegyez a kottába – ebből 26 ütemen át a domináns Cisz ostinatója szól!

Ekkora hatalmas méretű feszültségghalmaz arányosan hosszas feloldást kíván. A nagyméretű kóda 2. ütemében a basszusban változtatott ritmussal búcsúzik a finale-téma. Minden lebomlik, maradnak a csupasz hangköz-ingák (nagyszekund, de elsősorban kissszekund). A heterofónia két szép megoldását hozza a kóda negatív aranymetszési pontjának forte dolorosója (a kóda 39 üteméből a 15-ben) és a kóda 28. üteme.

Lipatti az op. 8 Fantáziában talán legsikerültebben valósította meg szerzői elképzeléseit. A kromatikus diatónia, a zenei anyagkezelés funkcionalitása, a motivikus egység, a forma tagolása (aranymetszés) tükröződnek a változatos és az előadónak is komoly feladatot jelentő alkotásban.

Most térjünk egy sokkal kisebb léptékű zongoraműre, az 1941 augusztusában írott *Sonatine pour la maine gauche seule*, vagyis *Balkezes szonatinára*, amely egy kettős ünnepség – Enescu 60, Jora 50 éves – alkalmából született. „*Tisztán romános hangulatú és elég briliáns*”.¹⁶⁷ Úgy tűnik, ősbemutatója valamikor az 1941-es év vége felé lehetett – egy szűkebb körű Jora-ünnepségen – koncertprogramon először azonban 1942 februárjában bukkan fel, Lipattinak egy szólókoncertjén. Az 1943-ban, Bukarestben készült remek felvétel őrzi a művet, a szerző előadásában

A Szonatina romános hangvétele sokkal közvetlenebb, mint az 1940-es Fantáziáé.

Az *első tétel* alaphangja D, mindkét témája modális-népies intonációjú. Egy kromatikusan felfelé gyűrűző figuráció leitmotívumként kapcsolja össze a formarészeket, ebből bomlik majd ki az első, felemelt IV. fokú dór hangsorban

¹⁶⁷ Bărgăuanu: Dinu Lipatti, compozitor. Muzica, București, 1964, nr. 5-6

megjelenő téma (kottapélda 3–6. ütem); a negatív aranymetszési pontban (32. ü.) induló második téma líraibb, ringatózóbb és a domináns természetes fűsmollban szól (kottapélda 11–14. ü.):

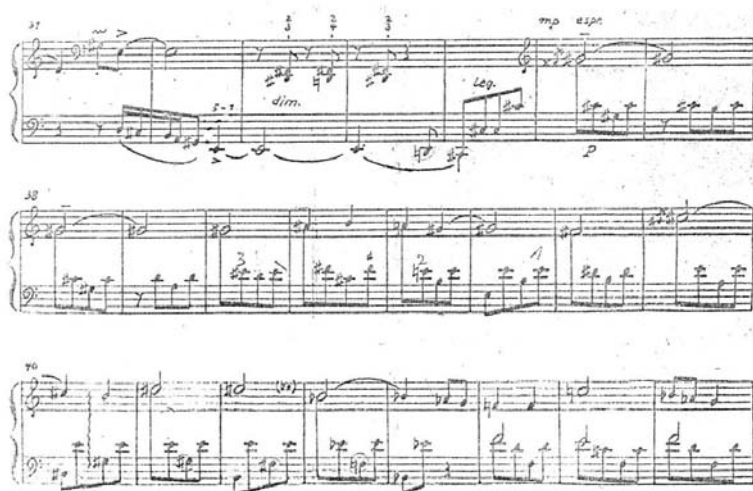


A kromatikus száguldás és az első témafejtéves érdekesen fonódik össze a kidolgozásban. Az 50. ütemben a 2. téma (a szubdom.) G-ben, majd az 57. ü.-ben a domináns a-eolban teljes egészében visszatér. A főtéma reprimé (d-ben) a 68. ütemben következik be; a tételt a leimotívum foglalja keretbe.

Az *Andante espressivo* (alaphangneme B-dúr) meglepő módon kapcsolja össze a klasszikus (neoklasszikus) és a román(os) elemet. Hiszen – bár a tételt Haydn F-dúr Hob XVI:29 szonátájából az Adagio tétel szinte szó szerinti idézete nyitja és a középrész klasszicista feldolgozást mutat – a romános intonáció, érzet nyilvánvaló. Romános az aszimmetrikus ritmus, az előkék, a dúr-moll jelleg egyaránt.

Az Allegro *finale* szonátaformájú. A főtéma román népi tánc, „joc”-jellegű, A-dúr-mollban, táncos hangsúlyokkal és stílszerűen népies kísérettel a második ütemrészen.

Lipatti előadásában világosan kirajzolja a tétel érzelmi-zenei súlypontjait, így – bár a kottában nem jelöli – a 32. ütemben a domináns E₁ előtt „luftot” iktat be a basszusban és így kellőképpen kiemeli a lírai második téma megjelenését, mely sokkal lineárisabb dallamvonalú, mint a táncos-ugráló első, és elsősorban a megfordított kromatikus formulára épül (kottapéldánk 11–12. üteme). Erre a témára is a dúr-moll kettősség jellemző (példa 6–13 ü.):



A megfordított kromatikus elem a feldolgozás során impresszionisztikus mixtúrákkal gazdagodik, majd a reprízben az első és második téma egymásra épül.

A szonatina egésze folyamatos crescendóként is értelmezhető – a csúcspont vitathatatlanul (ismét) a finálé repríze.

2.4. A koncertáló műfaj

Most lépünk vissza öt évet az időben. A *Concertino en style classique* – Concertino klasszikus stílusban (op. 3) az első párizsi tanulóévek szülötte. Lipatti 1936-ban írta, bemutatója 1939. október 5-én volt, Bukarestben. A bukaresti filharmonikus zenekart George Georgescu vezényelte, saját előadói verzióját egy 1943-ban, a Berliner Kammerorchesterrel és Hans von Benda-val készült felvétel őrzi (az Archiponnál megjelent egy 1948-as svájci koncertfelvétel is).

A Concertinóról már több ízben történt említés az előző, általános ismertetőben, vizsgáljuk meg a következőkben más szempontok szerint is.

A mű négy tételes, alaphangneme G-dúr. Concerto grosso-formában íródott, egy Scherzo beiktatásával. A szólóhangszert (zongorát) kísérő kis létszámú együttesben 2 oboa, 2 fagott, 1. és 2. hegedű, brácsa, cselló és nagybőgő szerepel.

Az *első tétel* monotematikus, a témát az oboa mutatja be a három ütemnyi bevezető után. A ritmust a folyondárszerű, örökmozgó triolák határozzák meg. A tonális keret meglehetősen jólfésült, kissé talán túl szűk keretek között mozog, az egyetlen más hangnemben történő témabelépés az oboán és fagotton történik a 36. ütemben. A zongorát szinte végig zenekari obligát-szólamként kezeli, a szóló csupán a d-orgonaponton induló kadencia során emelkedik ki a zenekarból. A zongora a kadencia után hozza csupán a témát, a csellókkal kánonban.

Az *Adagio molto* (h-mollban) van. A barokk vokál-szimfonikus művek hangszeres tétéleit idézi, ugyanakkor erőteljesen ornamentált barokk áriára is emlékeztet. A rövid – 2 ütemes bevezető után megszólaló témát ezúttal a zongora hozza. Zaklatottabb tranzitív motívum, majd a főtéma imitációs szakasza után a téma a szólóhegedűn a-mollban jelentkezik. Itt is kibontakozik a zongora egy 2. fokú zenekari korona után. 6 ütemes utójáték zárja a tételt, melynek során mintegy szétporladnak, elfogynak a főgondolat-motívumok.

Aloys Mooser svájci kritikus véleménye szerint ez a tétel a mű egészének legfontosabb mozzanata, melynek „*interiorizált, visszafogott hangulatán néha egy fájdalmas nyugtalanság fut át, mintha a muzsikusz művészi hitvallását parafráznál: „a zene súlyos dolog.”*”¹⁶⁸

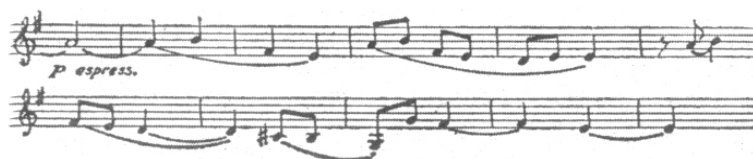
A harmadik tétel textúrája három síkra tagolódik: a hegedűkön megszólaló, táncos főtémát a zongora 16-od csipkéi és a többi szólam imitációi ölelik körül. (Eugen Pricope muzikológus szerint a modulációk merészsége az ismétlődés után – az első és második hegedű dialógusában – Prokofjev zeneszerzői eljárásaira emlékeztet a Klasszikus szimfóniában)¹⁶⁹.

A Trio fagott terc-staccatói és a vonósok pizzicatói (+ üstdob) fölött az oboa „ironikus témát”¹⁷⁰ hoz, ebbe a zongora is bekapcsolódik, enyhén dzsesszes elemekkel.

A *Finale* szonátaformájú. Haydn G-dúr szonátájának idézetével indul (Hob XVI:40), ezt a zongora mutatja be. A zenekar átveszi a témát, de egyúttal eredeti módon a 3–4. ütemet népiesre („joc”-jelleg) színezi (kottapélda 3–4. ü.).):



A „joc”-motívum vezet át a szélesebb dallamívű második témához:



¹⁶⁸ Aloys Mooser: *Aspects de la musique contemporaine, 1953-1955*: 48-50

¹⁶⁹ Bărgăuanu: Dinu Lipatti, compozitor. *Muzica*, București, 1965/5-6

¹⁷⁰ Bărgăuanu: Idem

Ez is a zongorán jelenik meg először, 4–5. üteme romános melodikájú, 16. üteme pedig idézi a „joc”-motívumot. A hegedűk veszik át a témát, majd a „joc” motívuma (a zongorán) a zárógondolathoz vezet, melynek „feje” és zárása ismét a Haydn-motívum.

A kidolgozás szellemes módon a leitmotivum tükör-alakjával indít, majd a „joc” és a főtéma 2. ütemének skálamenete, valamint ennek inverziója uralja a formai egységet. A formarész végét az oboa scherzando-pianissimo, B-dúr álrepríze jelzi. A repríz a hegedűk témavisszatérése indítja – a főtémának a „népiesített” variánsa jelentkezik – a második téma a fűvósokon, a záró frázis tükörben szól. A viharos finálét – amelyet Aloys Mooser a fentebb említett cikkében „kollektív mámor”-nak nevez – hosszú, ppp kóda zárja.

Két évvel később – 1938-ban – készült el az 5-ös opuszjelzésű *Simfonia Concertante* két zongorára és vonószekarra. Bemutatója 1939. május 10-én, Párizsban volt, Clara Haskil és a szerző játszotta a két zongoraszólamot, a zenekart Ionel Patin vezényelte. A mű 1940-ben, Bukarestben, a fiatal zeneszerzők díjat is kiérdemelte. A mű forgalomban levő felvétele az Archipon lemeztársaságnal jelent meg, ez egy 1951-es genfi koncertfelvételt rögzít, a szólókat Madeleine Lipatti és Siki Béla játszotta, a Suisse Romande (tagjaiból álló) zenekart Ernest Ansermet vezényelte.

A mű címe megtévesztő, hiszen valójában nem nagyméretű kompozíció. A Sátorosok zenekari szvit után Lipatti kisebb együttesek felé fordul. A Symphonia Concertante elég egyszerű formai keretbe illeszthető. Az első két tétel háromtagú, csupán a harmadik közeledik egy szabadabb formálású szonáta-forma felé.

A Concertino óta eltelt két év nyelvezetét sokkal nyilvánvalóbban és merészebben alkalmazott modern stíluselemekkel gazdagította. A Concertino a Symphoniához képest hirtelen jólfésültnek tűnik, hiszen ez utóbbi ritmikája sokkal izgalmasabb, disszonanciái merészebbek.

A *első tétel* 21 ütemes – *Molto maestoso* – első formarésze három síkú textúrát mutat: a) erőteljesen díszített, barokk áriára emlékeztető főgondolat – ami ugyanakkor a Brahms d-moll zongoraverseny első tételének tragikus hangú főtemájára is emlékeztet:



b): egy hajlított ívű triolamotívum; c): egyenletesen lépkedő akkordok. A b és c elem permutálódik a különböző hangszereken, a témát azonban kizárólag a hegedűk hozzák.

Az *Allegro moderato* bitonálisan megjelenő témája a hegedűkön (1. kottapélda)

és ennek két ellenpont-jellegű derivátuma: a¹): (előző kottapélda: 2. üteme az 1. zongorán) és b¹): (következő kottapélda 1. üteme)

kergeti egymást a kontrapunktikus fejlesztések során, a disszonanciák kezelése, a szabálytalan ritmusú, tömbszerű ostinatoók Stravinsky hatását tükrözik. A politonalitás a zenei folyamat szinte állandó kísérője (például: 34. ütem: d-moll + C-dúr + Desz-dúr).

Az *Allegro moderato* kidolgozási részének felel meg a két zongora szolisztikus fejlesztése, a rákövetkező témavisszatérés a hegedűkön (B-dúrban) csupán álrepríz.

Az *Allegro* a makrostruktúra szempontjából fontos fejlesztő eszköze az ugyancsak barokk technika, az ostinato. Az (1.) tételből kiemelkedik az „un poco sostenuto” ostinato-tömb: a heteroritmikus vonósszólamok Esz-dúrban, a 2. zongora pedig D-dúrban ostinál. Ez új elemként első ízben a 34–37. ütemben

jelentkezik, a zongora szélesebb lépéseit a vonósok heteroritmikus 16-odai ellenpontoszák: ez (ismét) Stravinsky-ra emlékeztető eljárás (köv. kottapélda: vonósszólamok ritmusváza)



Hosszasabban – az Allegro moderato középrészéből kiemelkedve – a 65. ütemben jelentkezik az ostinato – hosszasan elhúzódik a 85. ütem – a zongorán hozott – Allegro-téma reprízéig. Az Allegro-rész folyamán a téma és az ostinato-motívum rondószerűen váltja egymást, így: A-b-A1-b-A2-B-a-ként foglalhatnánk sémába (ahol A-val az Allegro-téma köré csoportosuló formarészeket, a-val a csupán a témára szorítkozó visszatérést, b-vel a rövidebb ostinato-motívumot, B-vel pedig az ostinato-tömböt jelöltem).

A nagy terjedelmű álló tömbön belüli legfontosabb történés a crescendo.

Ezek után tér vissza a(z) (ostinatoval dinamizált) Maestoso, sokkal drámaibban, fortissimóban. A Tempo primo, vagyis a Maestoso visszatérésének újdonsága az Allegróból átmentett ostinato 16-odok. A főtémát ezúttal a 2. zongora hozza vissza, ezt a törtakkordok és a „folyondár”-gondolat, valamint a hegedűk 16-od zakatolása ellenpontoszza. A stretta is fokozza a feszültséget: az 1., majd a 2. hegedű is bekapcsolódik a témába, az ostinato-forgácsot a 2. zongora játssza, a felállás most már így is marad a végső crescendóig és a fff záróakkordig. Így tetőzik a nyitótétel a ff-fff reprízben.

A formai felépítés behatárolása a nyilvánvaló háromtagúságon kívül (ahol A: Molto maestoso; B: Allegro moderato; A1: Tempo primo) elég nehézkes, talán mert formálásmódját leginkább a (már említett) barokkos fejlesztés jellemzi. Vizsgáljuk meg a nyitótétel témáit az előbb említett szempont szerint: a Maestoso témáját szélesen, hosszasan fejti ki, mintha az a végtelenségig fejleszthető lenne. A szólamvezetés nem tagolt, a dallamot minduntalan figurációk és trillák viszik tovább, figurációk, melyek zenei hajtóerőként működnek, és amelyek a négy nyolcadból, valamint a tritonus-magú csoporttal együtt (7. ütem), emelkedő szekvenciákon át a 16. ütem nagy hegedű unisonójába torkollnak. Itt érdemes megfigyelni, hogy a téma alapvető a-molljához képest a csúcsot a poláris Esz-en éri el.

Az Allegro moderato témája sokkal pregnánsabbnak és rövidebbnek mutatkozik, ez viszont emelkedő és nyílt jellegénél fogva alkalmas a továbbfejlesztés-

re. Soha nem tér vissza változatlanul – a motivikai „motor” itt a 4 hangú 16-od figuráció. Nem elég karakterisztikus, inkább ellenpontoszó jellegű az 1. zongora szólamában a 23. és 24. ütemben megjelenő két rövidke gondolat (lásd: előző kottapéldák).

Megvallom, fejtörést okozott nekem a tétel felépítése, talán főképpen azért, mert hangnemi viszonyai nem tipikusan illeszkednek a formai keretbe. A Maestoso főtémája leginkább a-moll, viszont az ellenpontoszó motívika hangnemiileg labilis – leginkább C-alapúnak érződik. Az D-dúr-témájú Allegro moderato bitonális felállásban hozza a témát. Az ostinato-tomb drámai kiemelkedését nemcsak a heteroritmika, hanem az együttszólo hangnemek: az Allegro tonikai D-dúrja (a 2. zongorán) és a domináns Esz-dúr (a vonósokon) is aláhúzza.

Számomra mégis a 2. tétel a Symphonia concertante legizgalmasabbika. Mint-ha Bartók „éjszaka” zenéjének fuvallata érződne rajta, háromrészes tagolású.

A főrész (A) 31 üteme alatt végig szól – 4 ütem kivételével – a H-organapont, a hegedűk divizijében, neszező üveghangokkal, ezt az elemet a zongorák veszik át. A „neszezés” néha a brácsák és zongorák kisterceivel, illetve kvartjaival színeződik. A kottakép valamennyire emlékeztet Bartók Zenéjének lassújára.

A brácsákon jelenik meg a 12. ütemben – a zongorák ismételt Asz hangja után – az első zenei gondolat, amelyet tonális instabilitás és kígyózó dallamvonal jellemez. Majd a 25. ü.-ben a hegedűk játsszák a román régi stílusú, ornamentált doinákhoz hasonló dallamot (amely mintha Bartók siratódallamainak rokona is lenne...):

A B-rész „un poco più animato, ma tranquillo” tempójelzésű. Az egész formarészen egy széles ambitusú, nyugodtabb ritmikájú, ám erősen kromatizált dallam vonul át, amely az első tétel Maestoso-témájához hasonlóan bizonyos motivikai elemeknek köszönhetően (a szomszédos – emelkedő – hangokból álló triola és a négy nyolcadhangú csoport) szinte a végtelenségig tágítható. A meglepetés ezúttal a B középrészen belül az A rövid felbukkanása (5 ütem erejéig, az 52. ütemben). A Tempo primo csupán a brácsatémát hozza vissza, terccel magasabban, a repetált H végig megszakítás nélkül szól; mindezek együttesen, valamint az egymásnak felelgető kistercek zárják a tételt. A visszatérés végig dűrmollban szól, a záróakkord is ilyen felállású.

Az Allegro con spirito *finálé* G alapú, a Symphonia egészének legkomplexebb tétele. A főtéma megjelenését 44 ütem készíti elő. Az első téma (a) az első zongorán jelentkezik, majd a zenekar veszi át. Három alkotóeleme van: a kromatizált skálamenet (α), egy lefelé ugráló, szekventált motívum (β) és az espressivo-legato szélesebb dallamív (γ); ezen „építőkövek” függetlenül fognak majd a tétel folyamán visszatérni. Az a-téma bemutatása után egy giocoso motívum (δ) bukkan föl az 55. ü.-ben; a motívum lesz a magja a továbbiakban b-vel jelölt témának önálló témának a vonósok 91. ütembeli unisonójában. Az α -val jelölt skálamenet egymásra épített kvartokat tölt ki, ebből ered a tonális kereteket feszítő ereje. A zenekar témájában a γ -motívum aleatorizált játékban nagyon kibővül, ennek során a két zongora egy-egy motívumot permutál.

A kontrasztot hozó zenei gondolat azonban nem a b, hanem a 107. ütemben, az első zongorán jelentkező espressivo c, amely az orosz neoklasszikusok motívum-ismételgető, kvartpárhuzamokra épülő ostinátós technikájára emlékeztet.

A 220. ütem D hangja, majd a 40 ütemnyi folyamatos moll-szeptimakkord (a hegedűkön) a feldolgozást jelzi, a bevezető elemei is megjelennek. Fojtott feszültséget hoz a moll-szeptim mozdulatlanságába az ϵ motívum a brácsákon és a 2. hegedű γ -motívumának aleatorikus jellegű permutálása (237–270. ü.). Míg az első tétel kidolgozásának főszereplője az ostinato, a finálé kidolgozásáé az aleatória. A 270. ütemben egy pianissimo felfutás jelzi a főtéma (a) α (skála)-fejének reprízét; repríz- érzetünk azonban nincs, mert az aleatorizáló jelleg perszisztál: minden hangszercsoport egy-egy motívumot variálgat: az első hegedű a c-espressivo-téma változatát, a 2. hegedű egy triolamotívumot, a brácsa a főtéma γ -elemét, a zongorák a fluktuáló ϵ -motívumot. Erre a sűrű textúrára épül a 307. ütem c- téma-visszatérése (a hegedűkön).

A zongorák hozzák vissza a b-témát. Az a-téma építőkockái γ , majd α és β sorrendben jelennek meg. Mindezek után már csak az alaphangnemet megerősítő kóda marad, a tétel végére időzítve az „illendő” csúcspontot: 9 ütemen keresztül fff G-H-D-F-Gisz alfaakkord zárja a Symphoniát.

Összegezősképpen: a finálét a következő sémába illeszthetjük: expozíció: a (főtéma: $\alpha + \beta + \gamma$) b (giocosó-téma), c (espressivo-téma); feldolgozás: $\delta (+ \gamma + \alpha)$; repríz: c-espressivo, b-giocosó, végül a. A séma szerint tehát hídforma és szonátaforma ötvözete, a formarészek elhatárolása azonban elég nehézkes, hiszen a témák mind-egyike, valamint több motívuma feldolgozásuk folyamán egymásra épül – a részek meghatározásában az illető szegmensre legjellemzőbb tematikus anyag volt a fő szempontunk.

2.5. Kamaraművek

A Symphonia concertanté-tól eltérően *Román táncok két zongorára* tematikája román népi, modális jellegű, stilizálása viszont a francia iskola szellemében történik. A Román táncoknak két változatát ismerjük: az eredeti, kétzongorást – ezt 1943-ban komponálta Fundăteancan-n; valamint a szólózongora-zenekaros változatot. Ez utóbbit Ernest Ansermet-nak ajánlotta, aki a bemutatót is vezényelte a Suisse Romande zenekarának élén 1945. október 10-én, Genfben. A zongoraszólót a szerző játszotta. A bemutatót a rádió is közvetítette, az ennek alapján készített amatőr felvételt az Archipon 1995-ben adta ki. A következőkben az eredeti változatot ismertetem.

Az *első tánc* egésze egy 7/8-os „geamparale” ritmusra épül. Témája Constantin Silvestri zongoraversenyében is megjelenik.



A hangnemi rend merészen alakul a szabad – polifonikus és harmóniai feldolgozások során. A legmeglepőbb tulajdonképpen az, hogy – bár a tétel centrumhangja az A – az utolsó négy ütem Maestoso-jának merész harmóniai fűzései G-n zárnak (g-mollban, bár a kétterces jelleg itt is kísért, az utolsó harmóniai „mozdulat” azonban a maggiore-minore váltás.)

A tagolás – a népies-táncos jellegnek megfelelően – strófikusan alakul: szabályos 4 ütemes frázisok követik egymást. A nyitótánc egyetlen témája négy soros: az első kettő a-moll (a-a var.), a 3. C-dúr, a 4. sor a-ban zár. A nagyforma egytémás, de a középrész fugatós feldolgozását követő A-alaphangú témavisszatérés miatt hármastagolásúnak érződik.

Lipatti az op. 8 Fantázia és az ezután keletkező műveiben gyakran alkalmazza az aranymetszés tagolási technikáját; így az első táncban a SA-pont a 93. ütemben megjelenő – ellentétpontozó jellegű motívumra épülő – fugato kezdetével egyezik meg (a 105. ütemben).

A téma sorszerkezete: A-A_{var}-B-B₁. A feldolgozás során az A és a B sort különválasztja és egymásra építi; gyakori a bitonális-ütközés. Szellemes megoldás, hogy a B sorok eredeti és augmentált változatban együtt szólnak a 2. zongorán (az 56. ütemtől) – a két változatot hol a jobbkez, hol a balkéz játssza.

A disszonanciák az imitatív feldolgozás során egyre élesebbek: a téma nyitó oktavlépései nagy szeptimmé, szűk oktavvá változnak. A két zongora szólama végül fortissimo unisonóban egyesül. Ennek folytatásából, az SA-pontból nő ki a (lineáris)

k9-ostinátón induló fugato. A fugato-téma is 4-ütemes, hangközlépései szűkek, jellegzetessége a fluktuáló fokok: Gisz-G, Fisz-F. A fugato-motívum és a B-sorok kromatikus szekvenciái: E-Fisz-G-Gisz-en keresztül vezetnek el a 135. ütem A-visszatéréséhez. Az A-sor most az első zongorán felemelt III. fokú frigben jelentkezik, a második zongora hozza vissza a tonikai A-dúrban. Merész a téma két frázisának (az A-nak és a B-nek) bitonális egymásra épülése a 143. ütemtől, valamint a két zongora-szólam kromatikus, ugyanakkor szimmetrikusan távolodó, szomszédos fokokra való modulálása, a következőképpen:

1. zongora: B-frázis: C-H-B

2. zongora: A-frázis: A-H-C

A második tétel alaphangja a szubdomináns Esz; itt is modális közegben mozgunk. Ostinato párhuzamos kvintek dudabasszusos, medvetánc-karakterű Esz-dúrjára pásztorsíp-jellegű, lydes színezetű Esz-mixolyd dallam épül. A „pásztorsíp”-gondolat végül mégsem bizonyul témának; a főrész témája a lépke-dő kvintek fölött megjelenő táncos motívumból bontakozik ki, úgy, hogy egy kétütemes motívumot alakít át (kottapélda 2. zongora: 5–6., 1. zongora 2. sorának 3–4. üteme):



A fenti kottapélda 5–6. üteméből, a diatonikus kvartlépésekből egy fordított kromatikus formula „születik”:



A 40. ütemben szólal meg teljes egészében a főréz téma (kottapélda: a Tempo első négy üteme az 1. zongorán):



Az 59. ütemben indul a második tánc negatív SA-pontjában a poláris A-centrumhangú, „nemes és szentimentális” 2. téma, ami – az imitatív, kánonszerű feldolgozás során – a 132. ütem dinamikai ff-csúcsához vezet. Ez a dinamikai tetőpont a középész + visszatérés pozitív SA-pontjával esik egybe.

A visszatérés során (140. ütem) a kromatikus variáns jelentkezik először, majd a dudabasszushoz kapcsolódó eredeti frázis. A kóda (156. ü.) a kromatizált-népies táncmotívummal búcsúzik.

A repríz minden formai történését arany metszési pontok jelzik: a dudabasszus visszatérése a 151. ütemben (a Tempo) a (repríz) negatív SA, míg a kóda a 156. ütemben a pozitív SA-metszési pontban kezdődik.

A *harmadik tánc* gyors – Allegro vivace – tempójelzésű; alaphangja G; a táncok közül a legkomplexebb formai elrendezésű. Vincenzi olasz muzikológus szerint „árnyalt ötvözte az ABA, a szonáta, a fuga és variáció formának...”¹⁷¹ A fő témát az első zongora mutatja be; ez egy ún. „joc de doi”¹⁷² (párostánc), amit szellemesen, bitonálisan exponál G-Asz-dúrban:



A 2. témát C-dúrban (75. ü.) a második zongora hozza, kottapéldánk a téma belépését mutatja:



¹⁷¹ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 205

¹⁷² Idem

A tematikai metamorfózist csodálhatjuk az ezek után következő középrészben – amennyiben hármastagolásának értelmezzük a táncot – a nagyforma B részének felel meg, egyébként önmagában variációs forma. A jelleg a játékos-csillogóból Andante espressivóba vált, a tempó az Allegro felére lassul, gyors egymásutánban váltják egymást az Andante és Allegro variációk, a variációs forma fináléjaként négyszólamú fúgaexpozíciót épít.

A 206. ütemben indul a repríz – ismét visszazökkenünk a szabad fomálású szonatóformába. A főtéma alaphangnemben (G-dúrban), a 2. téma a tonikai B-dúrban tér vissza. A reexpozíció jelzi nemcsak a harmadik tánc, hanem – mint Lipatti műveinek többségében – a mű egészének csúcspontját: a 251. ütemtől 20 ütemes kánon formájában, apoteózisként szól az augmentált fúgatéma. Hatalmas fff-ba torkollik a 274. ütemtől a fúgatéma utolsó motívumának kétszeres augmentálása, majd a kódában visszaköszön egy „régiszerű,” a 2. tánc egyik fő motívuma, végül a két zongora unisonójában a 3. tánc témájával búcsúzik.

Marco Vincenzi olasz zongorista-muzikológus a Táncok franciás szellemiségét hangsúlyozza, amely „felszabadult és csillogó, mint Poulenc legjobb oldalai, a pianisztikus írásmód pedig Ravel G-dúr koncertójának fináléjából indul és Milhaud Scaramouche-áig jut el.”¹⁷³

Utoljára hagytam a talán legkülönlegesebb hangzású Lipatti-mű, a *Concerto pour orgue et piano – Concerto orgonára és zongorára* ismertetését.¹⁷⁴

A koncertet mindjárt a párizsi tanulmányok utáni, Romániába való visszatérésekor komponálta, 1939-ben, csupán 12 napi szenvedélyes munka után. A Román Zeneszerző Szövetség könyvtára a mű három, eredeti kéziratát őrzi, amelyek egyúttal a komponálás fázisait is tükrözik. Az első példány piszkozat-jellegű, sok törléssel, áthúzással, a második (ezt fogom a továbbiakban elemezni) mindkét hangszer szólamát, valamint a szerző hangszerelési bejegyzéseit is tartalmazza. A harmadik változat befejezetlen és csupán a zongorarészt tartalmazza. Ebben az orgona szólamának, valamint a zenekar hangszereinek szabad helyet hagyott, ugyanis szándékában állt a művet két szólóhangszerre és zenekarra átírni. Utólag, az általa felkért bukaresti organisták közönyétől elkeseredve elhatározza, a művet zongorára és kamarazenekarra ülteti át.¹⁷⁵ A Concertót „szellemi anyjának” – Nadia Boulanger-nak – dedikálja, mottója: „*J'ai composé cette histoire – simple, simple, simple,*

Pour mettre en fureur les gens – graves, graves, graves.”¹⁷⁶

¹⁷³ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 205

¹⁷⁴ Ez a hozzám egyébként a legközelebb álló Lipatti-mű, hiszen Kozma Máttyás orgonaművésszel együtt játszottuk a darab erdélyi bemutatóját Marosvásárhelyen 1986-ban; rádiófelvételt is készítettünk belőle a bukaresti rádió számára.

¹⁷⁵ Levél Nadia Boulanger-hoz, 1940 március 17. (Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 212)

¹⁷⁶ Charles Cros-idézet: „Megírtam ezt az egyszerű, egyszerű történetet, hogy feldühítsen a komoly, komoly, komoly embereket.”

A bemutató 1970. december 8-án volt, Bukarestben, Horst Gehan és Corneliu Gheorghiu közreműködésével.

A mű az eddig megismert Lipatti-szerzeményekhez hasonlóan többféle stílus hatását tükrözi. Elsősorban a neoklasszikus irányzat és Stravinsky hatása nyilvánvaló, ezen hatások romános (1. tétel második téma) és a modern francia zene stíluselemeivel színeződnek (3. tétel Triója).

Az *Allegretto* nyitótétel szellemes, optimista hangulatú, szonátaformába illeszkedik. Mindkét témájának karaktere a tétel alaphangulatához idomul, tehát hangulati szembeállításal nem él. Írásmód és metrum szempontjából viszont ellentétes jellegű a két főgondolat. A zongorán bemutatott első téma lineáris vonalvezetésű, kromatikusan moduláló (kottapéda 1–4. üteme):



A „C” próbajelzésnél (az 56. ütemben) az orgonán jelentkező második téma viszont ezzel ellentétben akkordikus felépítésű, ambitusa szűk, dallamvonala népies, harmonizálása viszont kevésbé – a modális dór és a kétérces jelleg ellenére. Változó ütemben van, az első téma egyenletes, 2/4-es mozgásával szemben:



A két témát színben is másképp képzei el: erre utalnak a hangszerelési bejegyzések. Bár az első témánál nincs erre vonatkozó utalás, a karakterhez leginkább fafűvös hangzást társíthatunk. A második téma mellett már ott áll a „corni, tromboni” regisztrációs bejegyzés, itt tehát egyértelműen rezes jelleget képzelt el a meghíúsult hangszerelési tervek alapján.

A D-próbajelzésnél indul a kidolgozási rész, ami kizárólag a 2. témából táplálkozik. A két hangszeren szellemesen egymásra tevődik a téma két variánsa, harmóniailag eluralkodnak a mixtúrás építkezések.

A Concertóban is szívesen alkalmazza formai tagolásában az aranymetszés elvét. Az első tételben kronológiailag első megjelenésével találkozunk (1939-et írunk): a feldolgozás imitativ fejlesztése során a zongora fortissimója SD (C-alapú) csúcst hoz.

A reexpozicióban az orgonáé mindkét témavisszatérés, a 2. témának nem eredeti formája, hanem egyik változata jelentkezik, egyébként a repríz különösebb izgalmakat nem tartogat.

A költőien meditatív *Andante cantabile* egyetlen témát, sőt, a tétel első 16 üteme kizárólag egyetlen motívumot (a téma első ütemét) dolgoz fel, ez a barokk stílusra utaló építkezési technika.¹⁷⁷

A 3., egyben a tétel utolsó témavisszatérését az orgona hozza kánonban, miközben a zongora piano-akkordtömbjei az E tonikai tengelyen mozognak (E-G-B). A „D” próbajelzéstől az E-B poláris szembenállása eluralkodik, ez lesz a 40.

¹⁷⁷ Martin Schimek: Aspecte neobaroce în creația lui Dinu Lipatti. Muzica, București, XLIX/1999/2

ütemben induló kódán át a tétel végéig a harmóniai szerkesztés főszereplője. (A poláris jelleg egyébként a témában is ott lappang, a domináns H fluktuációja révén (H-B).

Az *Allegro grazioso* tulajdonképpen egy Scherzo. A főrészben Stravinsky, a Trióban nyilvánvaló Debussy-hatás érezhető. Az alaphang az (E-hez képest) domináns Asz. A 3. tétel a kontrapunktikus feldolgozással fokozottan él, a témát motivikusan osztja, majd ezeket a tematikus motívumokat a két hangszeren imitálja.

Az ismétlőjel előtti bitonális (D-Fisz), koronás zongora-akkord a főrész negatív SA-pontját jelzi.

A Trio teljes egészében a SD Desz-organapontra épül, ebből emelkedik a bölcsődalszerűen ringatózó trió-téma a zongorán, melynek motívumaiból az orgona is „csipeget.” A Trio pozitív arany Metszési pontjához – akárcsak az 1940-es Zongorafantázia 3. tételének triójában – itt is hangszerezési bejegyzés társul (tudatos gesztusról beszélhetünk tehát): a Trio 52. ütemében a zongora staccato Asz hangjai fölött ott áll a „castagnettes” bejegyzés.

A *Risolto finále* a Concerto kulminációját képviseli, terjedelmében a leghosszabb és formailag is a legkomplexebb tétel.

Az alaphangnem C-dúr, a hangnemi és tematikus rendeződés alapján szabadon kezelt szonátaforma. A főtéma fűgatéma-jellegű (kottapélda 4. ütemétől, a zongora szólamában):



Fejlesztése – karakteréhez illően – imitációs, így mindjárt a témabemutatás (az expozíció során) négyszólamú fűgaexpozíció keretében történik. Amennyi-

ben így értelmezzük, a szólamrend a következő: 1): orgona: alt; orgona: tenor (reális válasz); zongora: két oktávnyi távolágra szoprán és basszus, unisonóban. Mint látjuk, meglehetősen szabadon kezelt fugaexpozícióról beszélhetünk, hiszen egyidejűleg, uni-sonóban jelentkezik a téma a két szélső szólamban.

Hosszas átvezető rész után a zongoraszólam domináns Cisz-orgonapontja készíti elő a modális e-dórban megjelenő második témát az orgonán.

Az (expoziáció) ismétlése után a 2. tétel hangulatát idézi az enyhén romános színezetű – a pregnáns ritmikájú, Risoluto tételbe illesztett – Andante, amely az expoziáció egyértelműen domináns (E) kicsengését hirtelen a tonikai Esz-re csúsztatja. Az Andante mintegy hidat képvisel az expoziáció és a feldolgozás között, elég nehéz eldönteni, melyik formarészhez is tartozik valójában.

A feldolgozás tulajdonképpen egy – a főtémára épülő – 4-szólamú fuga. A témabelépések sorrendje a következő: orgona: basszus, tenor; zongora: alt, szoprán. A fugaexpozíció utáni tranzíció, majd stretta (G alapon, zongora-orgona között) növeli a feszültséget.

A szonátaforma sémáját eredeti módon tagítja. Mint láttuk, az expoziáció és feldolgozás közé lírai Andantét ékelt, most viszont a kidolgozási rész fugája nem zárul a formarésszel együtt, hanem a repríz C-dúrjába torkollik (Q betű, 263. ütem), így ezt óhatatlanul a fuga folytatásaként érzékeljük, a repríz-érzetet a hangnemi (C-dúr) visszatérés adja.

A generálpauza után a 263. ütemben együtt szól a zongorán és az orgonán a főtéma-fej augmentált változata, valamint a téma eredeti formája. Ezt tématorlasztás követi a tenor és szoprán szólam között. A főtéma – az expoziációtól eltérően – itt nem domináns, hanem a formarésznek megfelelően, szubdominánsra színeződik. A második téma mindkét – eredeti és variált formájában – megjelenik, ezúttal d-dórban. A 382. ütemtől a két variánst egymásra építi (zongora: eredeti; orgona: variáns). A művet végül lelkesen erőteljes dinamikai fokozás zárja.

Az Orgona-zongora Concertóban a zongora rendhagyó párosításban szerepel, a hangzás ennek megfelelően szokatlanul és különlegesen alakul. A zongora-orgona meglehetősen szűk repertoárjában Lipatti műve ritka – a román kompozitikában pedig egyedülálló – mozzanatot képvisel. A két hangszer színbeli és dinamikai egymásra/egymáshoz hangolása, a hangzásbeli arányok beállítása az előadóktól speciális figyelmet és erőfeszítést kíván meg.

*

A Lipatti zeneszerzői munkásságával foglalkozó fejezet, egyben dolgozatom lezárásához érkeztem. A terjedelmi behatároltság és a témaválasztási szempont – az elsősorban előadóművészeti vonatkozások hangsúlyozása – valamelyest korlátozta a zeneszerzői oldal kimerítő tárgyalását, hiszen kimaradtak a fejezetből

olyan művek, mint a *Sátorosok szvit*, az *Aubade* vagy a *két dalciklus*, amelyekre azonban történetek utalások az általános szerzői stíluselemek, szerkesztési elvek ismertetésénél.

Konklúzióm kettős jelleggel bír: egyrészt **specifikus**: a második fejezetre, vagyis Lipatti zeneszerzői munkásságára vonatkozik, másrészt **általános**: a két fejezet megbonthatatlan egységét kívánja hangsúlyozni. Lipatti így fejezi ki ars credóját: „(...) az egyszerű és őszinte dolgok, ahol minden kifejezés egy nem-komplikált és világosan szervezett keretben koncentrálódik, mindig hozzáférhetőek lesznek a közönség számára.”¹⁷⁸

Az ismert és elemzett művek alapján világosan kitűnik, Lipattinak már gazdag zeneszerzői eszköztára, világosan körvonalazott céljai voltak, melyek a román népies irányzat és az európai műzene vívmányainak összeolvasztására irányultak. Sajnos, nyelvezetének nem adatott elég idő ahhoz, hogy kiforrjon, hiszen alig lépett ígéretes útjára, azt idő előtt el is kellett hagynia.

Számomra a legnagyobb meglepetést zenei anyagkezelésének módja jelentette – úgy a mikro-, mint a makrostruktúra szintjén: egyetlen motívumból, vagy akár egy vagy több motivikus cellából „rakja ki” témáit, mely cellák egy tétel egészének (sőt, a mű egészének) építőköveivé válnak. Szerzői stratégiája természetesen a logikára, világosságra és a formai szegmensek kontúrjainak megrajzolására, a formarészek egyensúlyára irányul.

A nagyforma szintjén az általam elemzett minden 1939 után komponált mű legtöbb tételében alkalmazza az (úgy pozitív, mint negatív) aranymetszésen alapuló tagolási elvet. Szinte bizonyos, hogy ebben tanárnőjének, Nadia Boulanger-nak útmutatását (is) követi, bár erről feljegyzés nem tanúskodik. Feltehetőleg csupán, hogy ez az elv valószínűleg általánosabban használatos lehetett a század '30-as éveiben. Lipattinál nem egységes rendszerbe épül ez a szerkesztési mód (mint például Bartók esetében, legalábbis Lendvai Ernő elemzése alapján), hanem sokkal inkább forma-érzékét, ösztönös és tudatos egyensúlyra törekvését tükrözi.

Általános konklúziómban Lipatti előadóművészetének titkát próbálom más, szintetizálóból szemszögből firtatni, olyan nézőpontból, ami Lipatti mindkét – zongora-művészi, valamint zeneszerzői – oldalát figyelembe veszi.

Az első fejezet végzavában kijelentettem, hogy előadása mindig a zenemű belső lényegéből és immanenciájából táplálkozik, hiszen a különlegesen szép zongorahang, a tökéletes technikai felkészültség, a szöveghűség önmagában még nem elegendő ok arra, hogy valakiből mítosz, kultuszfigura váljon. Miután azonban jobban megismertem zeneszerzői munkásságát és világossá vált számomra, hogy Lipatti a komponálás minden fortélyával tisztában volt, akkor fogalmazódott meg bennem, Lipatti úgy zongorázik, mint aki a komponálást, az

¹⁷⁸ Részlet Lipatti egy 1941-ben írott leveléből. Ileana Ursu: *Lirica vocală a compozitorului Dinu Lipatti*. Muzica, București, XLII/1992/2

alkotás folyamatát belülről ismeri. A zeneszerzés mesterségbeli elsajátításának (egyik) legfontosabb módszere a zenei analízis, múltbeli és kortárs művek elemzése, hiszen ahhoz, hogy egy előadás során a zenemű lényege minél kompromisszum-mentesebben „jöjjön át,” ahhoz nem elég az alkotással való felszínes ismeretség. Ehhez több szükséges, az alkotás törvényeinek alapos ismerete, mert – bár más módon – ugyanezen törvények irányítják a hiteles újraalkotást is. Az az előadó áll(hat) tehát legközelebb az alkotóhoz, aki valóban újraalkotó. Ezért írhatta Lipattiról Karl Schumann zenekritikus: *„Mikor meghallgattam Chopin h-moll szonátáját és Barcaroláját Dinu Lipatti előadásában, az jutott hirtelen eszembe – ami egyébként nagyon ritkán történt meg velem zenekritikusi munkásságom 50 éve alatt – hogy az, aki a zongoránál ül, biztosan olvasta Leichentrittet,¹⁷⁹ tanult belőle, és/vagy ő maga is hasonló eredményekre jutott saját analízisei alapján.”¹⁸⁰*

Előadói késztetése, gényusza azonban annyira erős, hogy mindez nem szárazon analitikus, hanem szuggesztíven meggyőző előadásmódot eredményezett. Mi sem állhatna itt állításunk ékeesebb bizonyítékaként, mint egy lelkes francia kritikus Lipatti koncert kritikájának címe: *„Chopint magát hallgattuk, h-moll szonátájának előadójaként.”¹⁸¹* Vagy idézzük George Enescu dícsérő szavait fizs-moll-szonátájának párizsi bemutatója után: *„Dinu, szándékaim szerint játszottál, én magam sem tudtam volna jobban előadni!”*

Tagadhatatlan, hogy Lipatti rengeteget tanult Cortot-tól hangszín és frazeálás, a dallamvonal eszpresszivizálása terén, de játékának gyökerei talán még mélyebbre, Chopinig nyúlnak vissza. A Desz-dúr noktürn például nem is lehetne halkabban, sejtelmesebben kezdeni Lipattinál, bár a különféle kiadások nem jelölnek itt pianissimót és una cordát. Jóval később derül ki – Chopin növendékeinek feljegyzései alapján – miszerint Chopin is mindig a lehető leg halkabban és sordinóval indította a darabot! Lipatti komponistaként ugyanis tudatában volt annak, hogy a szerző kottajelölési módja nem annyira az előadásra vonatkozó utasításokat, hanem – sokkal mélyebb értelemben – az általa kívánt, elképzelt hatást célozza.

Lipatti előadóművészete ideálisan egyesíti a zeneszerző rálátását a vérbeli előadó szuggesztivitásával, a **b**ensőségességet a **k**ifejezőerővel. Többszörös konklúzióm ellenére tudom, hogy a transzcendens zenei élményt nem lehet szavakba önteni...

Mivel is búcsúzhatnék stílszerűbben, mint amivel Lipatti is búcsút mondott közönségének Besançonban, 1950 szeptemberében: a névjeggyé vált G-dúr ko-

¹⁷⁹ Hugo Leichentritt munkáiban elemezte Chopin összes zongoraművét, ezek a múlt század '20-as éveiben jelentek meg.

¹⁸⁰ Karl Schumann: The Distant Sound of Dinu Lipatti's name.(Philips: Great Pianists of the 20th Century lemezfüzetecskéjében található cikk)

¹⁸¹ Bărgăuanu-Tănăsescu: Idem: 169

rállal. „Lipatti felvételeinek egyike előadóművészet-történetet csinált: ez Bach *Jesu bleibet meine Freude* korálja, Myra Hess átiratában. A mű, a verzió, az előadás leírhatatlanul fenséges, Lipatti játéka belső nyugalmat fejez ki. A dallam minden nyomaték nélkül, forró imádságként emelkedik ki. Három felejthetetlen perc a zene paradicsomában...”¹⁸²

¹⁸² Karl Schumann: Idem

FELHASZNÁLT IRODALOM

Monográfiák, lexikonok, általános jellegű kiadványok

1. Bărgăuanu, Grigore–Tănăsescu, Dragoș: Dinu Lipatti. Editura Muzicală, București, 2000
2. Brockhaus–Riemann: Zenei lexikon. Zeneműkiadó, Budapest, 1983
3. Eigeldinger, Jean-Jacques: Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1988
4. Gavoty, Bernard: Alfred Cortot. Paris, Buchet-Chastel, 1977
5. Harenberg Klaviersmusikführer. Harenberg, 2. überarbeitete Auflage, 1999
6. Hommage à Dinu Lipatti. Labor&Fides, Genève, 1952
7. Kaiser, Joachim: Grosse Pianisten unserer Zeit. R. Piper&Co. Verlag, München, 1972
8. Lenoir, Yves: Folklore et Transcendance dans l'oeuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945). Institut Supérieure d'archéologie et de l'histoire de l'art, Louvain-La-Neuve, 2001
9. Lipatti, Anna: La douleur de ma vie. Genève, Perret-Gentil, 1967
10. Monsaingeon, Bruno: Sviatoslav Richter. Notebooks and Conversations. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2001
11. Nanquette, Claude: Anthologie des interprètes. Stock, Paris, 1979
12. Page, Tim: The Glenn Gould Reader. Vintage Books, New York, 1990
13. Paris, Alain: Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle. Paris, Laffont, 1989
14. Rosen, Charles: A klasszikus stílus. Zeneműkiadó, Budapest, 1977
15. Sachs, Harvey: Arthur Rubinstein. Great Britain, Weidenfeld&Nicholson, 1996
16. Saltzman, Eric: A 20. század zenéje. Zeneműkiadó, Budapest, 1981
17. Schonberg, C. Harold: The Great Pianists from Mozart to the Present. Simon&Schuster, New York, 1963
18. Șoarec, Miron: Prietenul meu, Dinu Lipatti. București, Ed. Muzicală, 1981
19. Somfai László: 18 Bartók-tanulmány. Zeneműkiadó, Budapest, 1981
20. Timbrell, Charles: French Pianism. Amadeus Pres, Portland, Oregon, 1999
21. Tănăsescu, Dragoș–Bărgăuanu, Grigore: Dinu Lipatti. București, Ed. Muzicală, 1971
22. Tănăsescu, Dragoș–Bărgăuanu, Grigore: Lipatti. London, Kahn&Averill, 1988; 2. kiadás: New York, Pro/Am Music Resources Inc., White Plains, 1996
23. Wolff, Konrad: Schnabel's Interpretation of Piano Music. W. W. Norton&Company, 2nd Edition, 1979
24. Zongoramuzsika-kalauz (Dennis Matthews szerkesztésében). Zeneműkiadó, Budapest, 1976

Tanulmányok

1. Bărgăuanu, Grigore: Dinu Lipatti, interpret = Muzica, București, XIV/1964/1
2. Bărgăuanu, Grigore: Dinu Lipatti, compozitor = Muzica, București, XIV/1964/5-6
3. László Ferenc: Avancronică la un disc necunoscut = Steaua, XXXVIII/1987/4
4. Naudé, Alain: Souvenirs de Dinu Lipatti = Muzica, București, L/2000/3

5. Oana-Pop, Rodica: O compoziție inedită a lui Dinu Lipatti =Lucrări de muzicologie, 1967/3
6. Schimek, Martin: Aspecte neobaroce în creația lui Dinu Lipatti = Muzica, București, XLIX/1999/2
7. Tănăsescu, Dragoș: Dinu Lipatti, critic muzical și pedagog = Muzica, București, XIV/1964/12
8. Tănăsescu, Dragoș–Bărgăuanu, Grigore: Aspecte inedite ale artei lui Dinu Lipatti – Noi vestigii cu privire la interpret. Ultima compoziție a lui Dinu Lipatti: Aubade pentru cvartet de suflători = Muzica, București, XVII/ 1967/11
9. Tănăsescu, Dragoș–Bărgăuanu, Grigore: Hommage à Georges Enesco et Dinu Lipatti. Une prestigieuse collaboration. Dinu Lipatti, trente ans après = Muzica, București, XXX/1981/1
10. Ursu, Ileana: Lirica vocală a compozitorului Dinu Lipatti = Muzica, București, XLII/1992/2

Cikkek

1. Bălan, Theodor: Cu Florica Muzicescu despre Dinu Lipatti = Muzica, București, XVII/1967/3
2. Bălan, Theodor: Lipatti, sau logica frumosului = Muzica, București, XXVII/1976/2
3. Csepregi Gábor: Képeletbeli gyakorlás, valóságos művészet = Muzsika, Budapest, XLV/2002/9
4. Bărgăuanu, Grigore: Pe urmele lui Dinu Lipatti – impresii de călătorie la Geneva = Muzica, București, XVII/1967/11
5. Hoffman, Alfred: Actualitatea artei lui Dinu Lipatti = Muzica, București, X/1960/12
6. La Grange, Henri-Louis de: Dinu Lipatti 1955 = Disques, Paris, 1955/75-76
7. Mooser, R.-Aloys: Dinu Lipatti – Danses roumaines pour piano et orchestre = Regards sur la musique contemporaine 1929-1946, Lausanne, Librairie P. Rouge, 1946
8. Mooser, R.-Aloys: Dinu Lipatti – Concertino en style classique = Aspects de la musique contemporaine 1953-1957, Genève, Labor&Fides, 1957
9. Șoarec, Miron: Dinu Lipatti în lumina unor scrisori inedite = Lucrări de muzicologie, Cluj, 1968/4

Egyéb

1. *Dinu Lipatti 1917-1950*. A Columbia emlékalbum (FCX 491/5) lemezfüzetéből a következő cikkekre történt utalás:
 - a) Lipatti, Madeleine: Dinu Lipatti et le piano (Párizs, 1955, szeptember 19): 9
 - b) La Grange, H. –L. de: Lipatti interprète Chopin: 20
2. Urania lemez (URN 22, 122), 1999: Anna Gualtieri: La leggenda Lipatti: 4
3. Philips: Great Pianists of the 20th century. Dinu Lipatti, 1998 (456 892-2): Karl Schumann: The Distant Sound of Dinu Lipatti's Name
4. Interjúk: a) Radio Genève. Időpont: 1950 július 27. Riporter: François Magnenat
b) Radio Sottens. Időpont: 1950 szeptember (Lipatti utolsó interjúja). Riporter: Franz Walter

Mindkét anyag archív felvétel formájában a kolozsvári (Cluj) George Dima Zeneakadémia Stúdió (lemez)-könyvtárában található.

